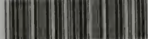
KD
2974



HN 1PJP 0

Digitized by Google

KD 2974

John R. Oliver.

No. ______

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die

tragische Bühne in Athen.

Eine Vorschule

zum

Studium der griechischen Tragiker.

Von

August Witzschel.

Jena,
Druck und Verlag von Friedrich Mauke.

1847.

Digitized by Google

KD 2974

HARVARD COLLEGE LIBRARY
GIFT OF
DR. JOHN RATHBONE OLIVER
AUGUST 4, 1941

Digitized by Google

Vorwort.

Die Lektüre der unsterblichen Meisterwerke der griechischen Tragiker hat schon seit geraumer Zeit als ein vorzügliches Bildungsmittel des jugendlichen Geistes und Gemüthes ihre vollkommene Anerkennung gefunden, und es ist ihr nicht allein eine bestimmte Stundenzahl des öffentlichen Unterrichtes auf den Gymnasien gewidmet, sondern auch dem Privatstudium der Schüler werden Sophokles' und Euripides' Tragödieen anempfohlen. Und mit vollem Recht. Denn eine ernste Beschäftigung mit denselben fördert nicht allein jene allgemeine Geistesbildung und Humanität, welche durch den klassischen Unterricht überhaupt in den gelehrten Schulen erzielt und erstrebt wird; auch für die sittliche Bildung der Jugend ist dieselbe nicht ohne Bedeutung, Einfluß und Nutzen. War doch die tragische Bühne den Alten selbst eine öffentliche Schule aller Tugenden, insbesondere der Frömmigkeit und Sittlichkeit, der Vaterlandsliebe und Lebensweisheit. Fr. Jacobs sagt in dieser Beziehung eben so wahr als schön: „Dem tragischen Spiele dankt Athen den reinsten und unbestrittensten Theil seines Ruhms. Wie es in Rücksicht auf die Kunst eine unübertreffliche Vollendung zeigte; so war es in Rücksicht auf die Sitten eine Schule der Weisheit; und wie es der festlichen Verherrlichung der Götter bestimmt war, so leitete es durch ihren Inhalt zu ihrer frommen Verehrung hin. In ihm zeigte sich die reichste Fülle des Stoffs auf das weiseste begrenzt, und die freiste Natur war mit dem strengsten Gesetz auf das innigste vermählt. In

Digitized by Google

dem Kelche Melpomenens mischte es, was die Gefühle wecken und beruhigen, aufregen und mäßigen konnte; und indem es die Menschheit in ihrer höchsten Würde und in ihrer größten Abhängigkeit zeigte, trat es der Selbstsucht entgegen, und reinigte das Gemüth durch eine heilsame Erschütterung seiner innersten Tiefen. In diesem bewundernswürdigen Spiele, das sich nie zu einem zweideutigen Vertrage mit sittlicher Gemeinheit erniedrigte, wurden die Gemüther durch kraftvolle Darstellung großer Ereignisse mit der Furcht der Götter, der Scheu vor frevelndem Uebermuth, und tiefer Achtung vor den Gesetzen erfüllt; und die Noth der Mächtigen, die es am liebsten und am häufigsten darstellte, war nicht, wie Manche gemeint haben, zur Ergötzung für den demokratischen Pöbel bestimmt, sondern als Aufruf an die Starken und Stolzen zu weiser Mäßigung, und als eine Aufforderung gemeint, durch Erkennung der Schranken menschlicher Willkür, der unendlichen Macht sittlicher Freiheit und dem ewigen Gesetze der Gerechtigkeit zu huldigen, dessen Vollstrecker die Götter sind."

Demnach dürften sowohl Jean Paul's sehr richtiges Urtheil als auch die köstlichen Worte von Thiers über die klassische Erziehung auch ganz besonders auf das Studium der griechischen Tragiker angewendet und bezogen werden. Jean Paul nämlich meint, „die jetzige Menschheit versänke unergründlich tief, wenn nicht die Jugend vorher durch den stillen Tempel der großen alten Zeiten und Menschen den Durchgang zum Jahrmarkte des spätern Lebens nähme." Und in gleicher Weise spricht sich Thiers aus. „Es sind nicht blos Worte," sagt dieser, „welche man der Jugend beibringt, indem man ihr Griechisch und Latein lehrt — es sind edle und erhabene Sachen. Es ist die Geschichte der Menschheit unter einfachen, großen, unauslöschlichen Bildern. In einem Jahrhundert,

Digitized by Google

wie das unsrige, die Jugend von der Quelle des antiken Schönen, des einfachen Schönen entfernen, würde nichts Anderes sein, als unsere moralische Erniedrigung beschleunigen. Lassen wir die Jugend im Alterthum, wie in einer sturmlosen, friedlichen und gesunden Freistatt, die bestimmt ist, sie frisch und rein zu erhalten."

Allein das vollkommene Verständniß einer griechischen Tragödie und ihre richtige Beurtheilung erfordert neben den nöthigen sprachlichen Kenntnissen und einer gewissen Vertrautheit mit dem Genius der attischen Diktion noch manche geschichtliche Vorkenntnisse. Namentlich ist eine nähere Bekanntschaft mit der Entstehung der Tragödie, eine allgemeine Vorstellung wenigstens von der äußern Erscheinung des tragischen Spieles und seiner besondern Tendenz und den daraus hervorgegangenen bestimmten Formen, in welche jedes Dichterwerk dieser Gattung sich zu fügen hatte, nothwendige Forderung für dessen wahre Schätzung und richtige Auffassung. Eine Mittheilung dieser Vorkenntnisse in besondern Einleitungen bei der Erklärung einzelner Stücke zu geben, so daß die Schüler von den hierher gehörigen Dingen eine deutliche Anschauung nicht nur erhalten, sondern auch behalten, dürfte die beschränkte Zeit, welche der Interpretation der Tragiker neben den andern Schuldisciplinen nur gewidmet sein kann, kaum gestatten, zumal da es aus andern Gründen höchst wünschenswerth ist, daß die Lektüre und Erklärung eines Stückes nicht allzu sehr ausgedehnt, sondern in jedem Halbjahre wo möglich eine Tragödie vollständig beendigt werde. Dazu kommt, daß eine mündliche Mittheilung jener literargeschichtlichen Thatsachen schwerlich genügen möchte, dieselben im jugendlichen Geiste bleibend zu fixiren.

Es schien mir daher ein Buch, welches als eine Vorschule zur Lektüre der griechischen Tragiker dem Schüler theils

Digitized by Google

zum Privatstudium theils zur Wiederholung in die Hände gegeben werden könnte, ein Bedürfniß zu sein. Ich entschloß mich daher zur Ausarbeitung desselben und suchte darin die Resultate der neuesten Forschungen auf dem Gebiete des attischen Theaterwesens, soweit deren Kenntniß dem Verständniß einer griechischen Tragödie nothwendig nnd förderlich zu sein schien, in möglichster Kürze zu einem deutlichen Bilde zu vereinigen und dem Schüler zum Bewußtsein zu bringen. Eine genaue und sorgfältige Benutzung der Schriften und Abhandlungen, welche über diese Gegenstände von den Meistern der Wissenschaft erschienen sind, gebot die Sache selbst und lag in dem ganzen Zwecke der Arbeit. Allein ich darf versichern, daß ich selbst nicht ohne mehrjährige Vorarbeiten an die Arbeit gegangen bin und bei derselben nichts ohne eigene Prüfung angenommen habe. Doch trug ich kein Bedenken, mehrmals längere Stellen, die mir theils die vorliegenden Fragen treffend und richtig zu erledigen, theils auch für das jugendliche Gemüth besonders anregend zu sein schienen, aus jenen Schriften wörtlich in mein Buch überzutragen. Ich glaube damit keinen Fehler begangen zu haben.

Ob das Gegebene, und ob es in der Weise, wie es gegeben ist, der Absicht des Buches einigermaßen zu entsprechen vermag, oder ob es zu weit hinter dem Ziele, das mir bei seiner Abfassung vor Augen schwebte, zurückgeblieben ist, darüber zu entscheiden sei dem nachsichtigen Urtheile vorurtheilsfreier Kenner und erfahrener Schulmänner vertrauensvoll anheimgestellt.

Eisenach, im November 1846.

Der Herausgeber.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Erster Abschnitt.
Die Entwickelungsgeschichte der attischen Tragödie.

§. 1. Die ersten Anfänge derselben. . . . . S. 1
§. 2. Die attische Tragödie. Thespis. Phrynichos. Chörilos. Pratinas. Aristias. Satyrspiele. . . . . — 11
§. 3. Vollendung der Tragödie durch Aeschylos, Sophokles, Euripides. Trilogieen und Tetralogieen. Charakter des Satyrspiels. . . . . — 24
§. 4. Die attische Tragödie eine Festfeier des Dionysos. . . . — 41

Zweiter Abschnitt.
Oekonomie der attischen Tragödie.

§. 5. Sittliche Beschaffenheit der tragischen Handlung. . . . — 45
§. 6. Das Mythengebiet der griechischen Tragödie. . . . . — 50
§. 7. Ueber die tragischen Charaktere. . . . . — 54
§. 8. Aeschylos', Sophokles' und Euripides' Charaktere. . . . — 57
§. 9. Vollständigkeit und Einheit der tragischen Handlung. Einheit der Zeit und des Ortes. . . . . — 66
§. 10. Die Katastrophe der tragischen Handlung. Knüpfung und Lösung. Einfache und verflochtene Tragödieen. Umschwung und Erkennung. . . . . — 71
§. 11. Ueber den Dialog der Tragödie. . . . . — 76
§. 12. Ueber den Chor der griechischen Tragödie und seine Nothwendigkeit für dieselbe. . . . . — 79
§. 13. Bedeutung des tragischen Chores. . . . . — 83
§. 14. Die Theile der Tragödie. Parodos, Stasimon, Prologos, Epeisodion, Exodos. . . . . — 88
§. 15. Prologos und Exodos in Euripides' Tragödieen. . . . — 92
§. 16. Kommos, Kommatika und Gesänge von der Bühne. . — 95

Digitized by Google

§. 17. Erklärung der Schlußworte in Aristoteles' Definition. Ethisch-religiöser und politischer Charakter der attischen Tragödie. S. 97
§. 18. Sittlich-religiöser Charakter in Aeschylos', Sophokles' und Euripides' Werken. . . . . — 103
§. 19. Politischer Charakter der alten Tragödie. . . . . . . — 113
§. 20. Metrische Form der attischen Tragödie. . . . . . . — 117
§. 21. Die Sprache der Tragödie. . . . . — 124

Dritter Abschnitt.

Die scenische Darstellung der griechischen Tragödie.

§. 22. Das Theatergebäude und seine architektonische Beschaffenheit. Theatron, Orchestra, Skene. . . . . — 130
§. 23. Scenerie, Dekoration und Maschinenwesen. . . . . — 140
§. 24. Oeffentliche Stellung der griechischen Tragiker. Von den Vorbereitungen zur Aufführung der Tragödieen. Theatertage. Aufsicht des Staates über die Theaterspiele. Choregie. Preisrichter. Theorikon. Zuschauer. . . . . — 150
§. 25. Die tragischen Didaskalieen und ihre Form. Agonistische Aufführungsweise. Verzeichnisse der gehaltenen Wettkämpfe. — 157
§. 26. Scenische Darstellung. Der Chor und dessen Verfassung. Personenzahl. Einzug und Aufstellung. Orchestik und Gesang. Musikalische Begleitung. Kostüm. . . . . . . — 162
§. 27. Fortsetzung. Schauspieler. Ihre Zahl und Abstufung. *Παραχορήγημα*. Kostüm und Maske. Vortrag. Interpolationen. — 172
§. 28. Schlußbetrachtung. . . . . — 185

Digitized by Google

Erster Abschnitt.

Die Entwickelungsgeschichte der attischen Tragödie.

---

§. 1.

Die ersten Anfänge derselben.

Ueber den Ursprung der attischen Tragödie und ihre weitere Ausbildung sind wir nur sehr ungenau und unvollständig unterrichtet. Die Nachrichten, welche in den Schriften der Alten sich hierüber vorfinden, sind nicht allein spärlich, sondern großentheils auch kurz, unbestimmt und einer mehrfachen Deutung und Auslegung fähig. Sie bestehen fast nur aus gelegentlichen Mittheilungen und Bruchstücken, die aus dem Zusammenhange mit der gesammten Entwickelungsgeschichte herausgerissen sind; aus kurzen Auszügen, von später lebenden Grammatikern und Lexicographen aus andern Schriften nicht selten ohne Genauigkeit und Kritik zusammengetragen; oft auch aus blosen Vermuthungen, mit denen man den fehlenden Zusammenhang zu ergänzen, sichere Nachrichten zu ersetzen suchte. Unter solchen Umständen kann es nicht befremden, daß auch in neuerer Zeit über den Entwickelungsgang dieser Dichtungsgattung in einzelnen Dingen verschiedene Ansichten aufgestellt und geltend gemacht worden sind, je nachdem man der einen oder andern Beweisstelle diese oder jene Erklärung gegeben, sie in diesen oder jenen Zusammenhang gebracht

1

Digitized by Google

hat; nicht zu gedenken der vielfachen Vermuthungen, zu denen man seine Zuflucht nahm, um Fehlendes zu ergänzen, Unbestimmtes festzustellen und so wenigstens die allgemeinen Umrisse einer Entwickelungsgeschichte zu erhalten. Und in der That möchte es der historischen Forschung wohl kaum möglich sein, ein vollkommen befriedigendes Resultat zu gewinnen und den Bildungsgang der attischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer Vollendung klar und bestimmt darzulegen.

Auch diese Darstellung beabsichtigt nicht, eine vollständige und sicher begründete Geschichte derselben zu geben. Vielmehr wird sie sich damit begnügen müssen, die vereinzelten Nachrichten hierüber ohne vorgefaßte Meinung zu prüfen und in einen wahrscheinlichen Zusammenhang zu einander zu bringen; Fragen, deren Beantwortung für die Vollständigkeit der attischen Theatergeschichte zwar wünschenswerth, aber nach den wenigen vorhandenen Hülfsmitteln nicht wohl möglich ist, sollen hier unberücksichtigt und unerörtert bleiben.

Daß die Tragödie aus der lyrischen Poesie, aus dem Dithyrambus, hervorgegangen sei, darin stimmen alle alten Schriftsteller überein, die ihres Ursprungs gedenken. Der Dithyrambus war ein Lied auf den Dionysos, das in den ältesten Zeiten an den Festen dieses Gottes wahrscheinlich von lustig verkleideten und vermummten Genossen ohne strenge Ordnung und bestimmte Weise gesungen wurde; später aber, namentlich durch Arion (Ol. 40.) zu einer kunstmäßigen Dichtung ausgebildet und erhoben, von geordneten Chören vorgetragen und mit mimischen Gesten und Ausdruck begleitet wurde. Der Charakter dieser Chorlieder mag von jeher der Beschaffenheit und Natur des Kultus gemäß leidenschaftlich und begeistert gewesen sein; die Extreme menschlicher Empfindungen, jauchzende Lust und tiefe Trauer, fanden in denselben ihren Ausdruck. Es gab Dithyramben lustigen und fröhli-

Digitized by Google

chen, aber auch ernsten und traurigen Inhaltes. Die erstern wurden beim Beginn des Frühlings, die andern dagegen beim Herannahen des Winters gesungen, indem man den Gott in den Ereignissen der Natur angegriffen, getödtet oder dem Tode nah' wahrzunehmen glaubte. Nur aus diesen Winter-dithyramben, in denen man die Leiden des Gottes betrauerte, konnte die ernste, pathetische Tragödie hervorgehen. Vielleicht darf Arion als Erfinder dieser Dithyramben-Gattung angesehen werden. Bei Suidas heißt er „Erfinder der tragischen Weise (εὑρετὴς τραγικοῦ τρόπου)." Zwar ist dieser Ausdruck so wie die ganze Stelle, aus der er entlehnt ist, nicht ganz klar und bestimmt, und daher auch auf verschiedene Weise verstanden und erklärt worden; doch hat man darunter wohl nichts Anderes, als jenen ernsten Charakter zu verstehen, welchen Arion denjenigen Chorgesängen gab, die sich auf die Gefahren und Leiden des Dionysos bezogen und somit ihrem Inhalte und ihrer Stimmung nach verschieden waren von den heitern, freudevollen Dithyramben des Frühlings. Diese an sich wahrscheinliche Meinung wird durch eine Nachricht des Herodot noch besonders unterstützt. Dieser erzählt nämlich, daß in Sikyon zur Zeit des Tyrannen Kleisthenes (Ol. 45. 600 v. Chr.) tragische Chöre nicht den Dionysos, sondern den Heros Adrastos wegen seiner Leiden gefeiert und besungen hätten, Kleisthenes aber habe diese Chöre dem Kultus des Dionysos zurückgegeben. Herodot hat in diesen Worten den Ausdruck „tragische Chöre" gleichfalls in der spätern, zu seiner Zeit allgemein üblichen Bedeutung gebraucht, nach welcher der Begriff des Traurigen, Leidvollen darin lag. Daraus aber, daß in Sikyon Chöre vom Dionysos zu einem andern Heros übergehen und diesen wegen seiner Leiden verherrlichen konnten, und daß Kleisthenes diese tragischen Chöre dem Kultus des Dionysos zurückgab, ersieht man deutlich, daß diese

Digitized by Google

sikyonischen Dithyramben ehemals die Leiden des Dionysos zum Gegenstande ihrer Lieder gehabt haben müssen, sonst hätten sie ja weder zu den Leiden eines andern Heros übergehen, noch nachher zum Dionysos wieder zurückkehren können. Tragische Chöre aber nennt sie Herodot in demselben Sinne, in welchem Arion als Erfinder der tragischen Weise vom Suidas bezeichnet wird. Ob Epigenes, der als ein alter sikyonischer Tragiker in der Zeit vor Thespis vorkommt, diese Veränderung vorgenommen und den Inhalt des Dithyrambus vom Dionysos auf andere Heroen überzutragen den Anfang gemacht habe, möge hier dahin gestellt bleiben. Doch ist es nicht gerade unwahrscheinlich, daß den wenigen zerrissenen und vereinzelten Notizen über ihn, so wie der Behauptung des Themistius: die Sikyonier seien die Erfinder, die Attiker die Vollender der Tragödie, die von Herodot mitgetheilte Nachricht zum Grunde liegt.

Ferner erzählt Suidas vom Arion, „daß er zuerst einen Chor aufgestellt und einen Dithyrambus gesungen und das vom Chore Gesungene benannt und Satyrn mit metrischer Rede eingeführt habe." Was die ersten Worte dieser Stelle betrifft, so soll wohl damit gesagt sein, daß Arion zuerst einen geordneten, regelmäßigen Chor aufgestellt, im Gegensatz zu den frühern regellosen Chören, und als Vorsänger die Aufführung des Dithyrambus geleitet habe; denn er allein war nicht der Sänger, da die Dithyramben als Chorlieder von Chören gesungen wurden.

Mehr Schwierigkeit macht der Sinn der folgenden Worte. Nach der gewöhnlichen Interpretation hat Arion Dithyramben unter besonderen Namen gedichtet, je nach verschiedenem Inhalt, Tonart oder Ausführung, vielleicht bei verschiedener Zusammensetzung des Chores, und hat diesen Liedern eigene, den Inhalt bezeichnende Namen gegeben, wie Simo-

Digitized by Google

nides, von dem unter dem Titel „Memnon" ein Dithyrambus erwähnt wird. Die Satyrn aber habe Arion hinzugefügt, um dem veredelten, in den Kreis der Kunst erhobenen Chorgesange etwas von der alten ländlichen Lustigkeit zu erhalten, eben so wie später das Satyrdrama der Tragödie in Athen beigesellt wurde. Zwar ist diese Ansicht in den Worten des Suidas nicht so deutlich und bestimmt ausgedrückt, indem dieselben eine Kenntniß der bezeichneten Sache mehr voraussetzen als geben: allein sie erhält eine gewisse Wahrscheinlichkeit durch eine Mittheilung des Zenobius. In einer Erklärung des bekannten Sprichwortes: *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*, sagt dieser, daß dasselbe von den Abschweifungen der Dithyrambiker zu den Stoffen des Aias und der Kentauren entstanden sei, und fügt hinzu: „deshalb gefiel es, die Satyrn später ihnen (den Dithyramben) vorangehen zu lassen, damit man des Gottes nicht zu vergessen scheine." Ist diese Erklärung nicht eine blose Vermuthung des Zenobius — eine Annahme, zu der wir zunächst nicht berechtigt sind, da auch andere Ausleger in der Hauptsache dieselbe Erklärung geben, — sondern stützt sie sich auf eine sichere Thatsache und dürfen wir diese Thatsache auch in jenen Worten des Suidas berührt und angedeutet finden: so hat allerdings die Meinung viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß Arion, wie dies auch in Sikyon geschah, den Inhalt seiner Dithyramben gleichfalls auf andere Heroen ausgedehnt, von diesen Stoffen den Chorliedern besondere Namen gegeben und, um seinen geordneten Chören und ihren kunstmäßigeren, ernsteren Gesängen etwas von der frühern Ungebundenheit und Lustigkeit der Dionysosfeier zu erhalten oder wiederzugeben, Satyrn eingeführt habe, deren Reden eine metrische Form hatten. Denn Verkleidung und Mummerei hatte, wie schon erwähnt worden ist, in frühester Zeit bei den dionysischen Festen stattgefunden, und es ist an sich

Digitized by Google

sehr glaublich, daß jene Genossen und Chöre, welche vor Arion Dithyramben aufführten, in ihren Verkleidungen vorzugsweise Satyrn, des Gottes beständige Begleitung und lustige Umgebung, nachahmten und darstellten. In welchem Verhältniß aber die Satyrn des Arion zum dithyrambischen Chore standen und welchen Antheil sie an dessen Gesängen nahmen: dies bleibt freilich aus Mangel an weiteren Nachrichten ganz unklar und unbestimmt. Darf man eine Vermuthung wagen, so möchte man glauben, daß ihre Thätigkeit in scherzhaften Reden, lustigen Neckereien bestand und, wenn der Ausdruck *προειςάγειν* bei Zenobius nicht verdorben und man auf ihn ein besonderes Gewicht zu legen berechtigt ist, ein heiteres Vorspiel, ein Präludium zum eigentlichen Dithyrambus bildete. Scherz, Lust, Ausgelassenheit waren ja zu sehr in dem ganzen Wesen der Satyrn begründet, als daß diese Eigenschaften ihren Reden und Darstellungen hätten fehlen dürfen.

Doch es ist diese Ansicht nur eine Vermuthung, die wir keineswegs zur Gewißheit erheben wollen. Genug, daß eine Verbindung der Satyrn mit dem kunstvolleren Dithyrambus durch Arion vollzogen worden ist. Diese Verbindung, welche also schon in so früher Zeit bestand, gibt auch zugleich Aufschluß über die spätere Vereinigung des Satyrspiels mit den Tragödien. Auch ist von diesen Satyrn das Wort Tragödie — *τραγῳδία* — hergeleitet und erklärt worden. Man habe diese nämlich wegen ihrer Aehnlichkeit mit Böcken selbst Böcke — *τράγοι* — genannt und daher sei der Name entstanden und bedeute eigentlich B o c k s g e s a n g, G e s a n g d e r B ö c k e. Allein diese Etymologie, obschon selbst alte Grammatiker ihr beipflichten, hat wenig Wahrscheinlichkeit. Vielmehr ist der Name herzuleiten von dem Festopfer, das aus einem Bocke, dem Verwüster und Verderber des Weinstocks, bestand und

Digitized by Google

auf dem Altare brannte, während der Chor um denselben seine Lieder sang. Er bedeutet daher Bocksopfergesang, ein Name, mit dem man nicht blos die eigentliche Tragödie, sondern auch den Dithyrambus, die Wiege des Drama, bezeichnete, und zwar noch in einer Zeit, als sich schon längst jene aus ihm herausgebildet und ihre Vollendung erreicht hatte.

Ob diese älteste Tragödie des Arion schon ein episches oder dramatisches Element, d. h. Erzählung oder Unterredung, gehabt habe, läßt sich zwar mit Sicherheit nicht bestimmen, doch ist es an sich nicht ganz unglaublich. Aus einer Stelle des Athenäus, in welcher ihr oberflächlich Erwähnung geschieht, läßt sich allerdings für diese Vermuthung nichts entnehmen. Athenäus sagt: „Es bestand auch die ganze Satyrpoesie ehemals aus Chören, wie die damalige Tragödie, weshalb sie auch keine Schauspieler hatten." Mit der Satyrpoesie (σατυρικὴ ποίησις) meint er ohne Zweifel die lustigen Spiele der Satyrn, welche Arion eingeführt haben soll; unter der Tragödie aber versteht er dithyrambische Chorlieder ernsten Inhaltes. Daß er aber die Satyrpoesie von der damaligen Tragödie trennt, gibt der bereits oben ausgesprochenen Meinung, daß die von Arion eingeführten Satyrn besondere Spiele, Vor= oder Zwischenspiele, aufgeführt haben, eine gewisse Wahrscheinlichkeit und Bestätigung. Mehr Bedeutung für die vorliegende Frage scheint eine andere Stelle des Diogenes Laertius zu haben, in der es heißt, „daß vor Alters in der Tragödie der Chor allein agirt, später habe Thespis einen Schauspieler erfunden, damit der Chor dazwischen ausruhe." Ist das Wort διαδραματίζειν, dessen sich Diogenes bedient, auch nicht ganz in der Bedeutung zu fassen, die es in der Theatersprache einer spätern Zeit hatte, so ist doch wohl anzunehmen, daß er damit dem Chore eine Thätig-

Digitized by Google

keit hat beilegen wollen, die im gewissen Sinne eine dramatische genannt werden konnte oder derselben, wenn auch in entfernterer Weise, nahe kam und ähnlich war. Sonst hätte er das Wort kaum gebraucht und brauchen können. Ich glaube daher, aus dieser Stelle für den dithyrambischen Chor eine gewisse dramatische Thätigkeit oder doch wenigstens eine Annäherung an dieselbe erschließen zu dürfen. Eine Bestätigung dieser Ansicht läßt sich auch aus Aristoteles Worten gewinnen, der sich im 4. Kap. seiner Poetik über die Anfänge der Tragödie so ausspricht: „Die Tragödie wurde Anfangs aus dem Stegreife gespielt und ging von den Vorsängern des Dithyrambus aus; allmählig wurde sie vervollkommnet, indem man weiter fortbildete, was an ihr zum Vorschein kam. Nach mannigfachen Veränderungen blieb sie stehen, als sie ihre Gestalt und Beschaffenheit erlangt hatte. Die Zahl der Schauspieler hat zuerst Aischylos von einem auf zwei gesetzt und dagegen den Antheil des Chores verringert und den Dialog zur Hauptsache gemacht. Drei Schauspieler und die Scenenmalerei brachte Sophokles. Ferner gestaltete sich ihr Umfang erst spät zum Erhabenen aus kleinen Mythen und lächerlichem Ausdruck, weil sie vom Satyrhaften ausging; das Metrum ging aus dem Tetrameter in das iambische über. Denn zuerst bediente man sich des Tetrameter, weil die Dichtungsart noch satyrhaft war und mehr Tanz hatte. Als aber Rede hinzutrat, fand deren Beschaffenheit von selbst das angemessene Metrum."

Diese Stegreifs-Spiele oder Autoschediasmen, welche Aristoteles im Eingange dieser kurzen Entwickelungsgeschichte der attischen Tragödie erwähnt und als die ersten Anfänge derselben bezeichnet, was waren sie wohl Anderes als kurze Erzählungen der Vorsänger, welche den im Chorliede behandelten Mythus erläutert, vervollständigt, kurz in irgend einer

Digitized by Google

Weise besprochen haben mögen? Man darf sich die Sache etwa so denken, daß, wenn der Gesammtchor unter Leitung des Vorsängers den Dithyrambus oder einen Theil desselben gesungen hatte, dieser alsdann auftrat und in einer Erzählung aus dem Stegreife die vom Chore besungenen Leiden und Erlebnisse des Dionysos oder anderer Heroen ausführlicher vortrug, vielleicht auch mit mimischen Gesten und Ausdruck begleitete, veranschaulichte und so in gewissem Sinne darzustellen suchte. Möglich, daß auch Chorgesang und improvisirte Erzählung mehrmals mit einander abwechselten und sich einigemal wiederholten. Sind also in diesem Sinne Aristoteles' Worte zu verstehen und ist ferner oben die kurze Notiz des Suidas über Arion richtig erklärt worden: so dürfte man sich die älteste, dem Bacchuscultus noch ganz angehörige Tragödie oder den Dithyrambus, aus dem sich bereits die neue Dichtungsgattung zu entwickeln begann, ohngefähr in der Weise vorstellen, daß den von Arion geregelten dithyrambischen Chören Satyrn mit metrischen Reden als ein heiteres Beiwerk — *πάρεργον* — beigegeben waren, der Dithyrambus selbst aber und sein Inhalt durch eingestreute Erzählungen, vom Vorsänger oder Chorführer aus dem Stegreife vorgetragen, eine gewisse Erläuterung und Vervollständigung erhielt. O. Müller gibt muthmaßlich von diesen Autoschediasmen folgende an sich nicht unwahrscheinliche Schilderung: „Dürfen wir es wagen, uns von jener alten, dem Bacchuscult noch ganz angehörenden Tragödie eine nähere Vorstellung zu unterwerfen, so berechtigen uns die Worte des Aristoteles, daß die Tragödie von den Vorsängern des Dithyramb ausgegangen sei, ein besonderes Hervortreten der Chorführer bei dem Ganzen anzunehmen. Diese werden, sei es nun als Repräsentanten des Dionysos selbst oder als Boten aus der Umgebung des Gottes, die Gefahren, welche dem Gotte drohten, und deren

endliche Abwendung oder Ueberwindung erzählt und der Chor dabei seine Empfindungen, wie über eine gegenwärtige Sache, kund gethan haben." Und so ist auch von Andern die Ansicht aufgestellt worden, daß der Vorsänger kleine Mythen vorgetragen habe, welche die Grundlage der nachherigen Tragödie außer dem Chore gebildet hätten. Welcker läßt es unentschieden, auf welche Weise man diese Geschichten vorgetragen habe. „Es konnte," wie er meint, „blos balletmäßig geschehen durch Gesang und Geberde, wobei dann freilich nicht gesagt sei, ob auch der Chor an diesen mimischen Vorstellungen Antheil genommen oder nicht; der Vorsänger konnte aber auch mit den Tänzen abwechselnd Mythen blos erzählen, die Geschichten, die späterhin durch den Dialog veranschaulicht wurden, für sich allein vortragen, indem der Chor zuhörte, vielleicht auch hier und da mit Worten einfiel, ohne doch dramatisch einzugreifen, z. B. Scherze über das Vorgestellte einstreute."

Nur darin kann ich O. Müller nicht beistimmen, wenn er nach den oben angeführten Worten fortfährt: „Der Chor betrachtete sich dabei selbst als einen dem Dionysos zugehörigen Schwarm und gerieth dadurch von selbst in die Rolle der Satyrn, die nicht blos bei lustigen Abenteuern, sondern auch bei allerlei Kämpfen und traurigen Schicksalen die Begleiter des Dionysos und eben so geeignet waren, Furcht und Schrecken auszudrücken, wie Lust und Behagen. Daß die älteste Tragödie den Charakter eines Satyrspiels gehabt habe, versichern Aristoteles und viele Grammatiker, und gerade dem Arion, der den tragischen Dithyrambus erfunden haben soll, wird auch die Einführung von Satyrn in diese Dichtungsgattung zugeschrieben." Suidas' Worte, auf deren Sinn es hier hauptsächlich ankommt, dürften nach meiner Ueberzeugung vielmehr darauf hinführen, daß die Satyrn außerhalb des dithy-

Digitized by Google

rambischen Chores standen und daher von demselben zu trennen sind.

Welche Beschaffenheit die Vorträge und Erzählungen des Chorführers gehabt haben, läßt sich beim gänzlichen Mangel an weiteren Nachrichten nicht sagen; doch ist es im Allgemeinen wohl glaubhaft, daß ihnen die Heiterkeit des Festes überhaupt so wie die den Festchören beigegebenen Satyrn mit ihren Scherzen und lustigen Neckereien gleichfalls eine muntere Färbung, ein heiteres Wesen, kurz einen satyrhaften Charakter verliehen haben, den vielleicht auch Aristoteles im Sinne gehabt hat, wenn er sagte: „Der Umfang der Tragödie — er meint damit die zum Drama ausgebildete Dichtung — gestaltete sich erst spät zum Erhabenen aus kleinen Mythen und lächerlichem Ausdruck, weil sie vom Satyrhaften ausging."

So hatte sich der Dithyrambus in den dorischen Staaten, Korinth und Sikyon, entfaltet. Tragödie nennen wir ihn nur in der ersten und ursprünglichen Bedeutung des Wortes und fassen ihn demnach als eine Dichtungsgattung auf, die aus Chorliedern bestand, welche von einem kreisförmigen Chore um den Altar des Dionysos zum Festopfer gesungen wurden; in eingeschalteten improvisirten Erzählungen und Zwischenreden des Vorsängers oder Chorführers ein episches, in ausdrucksvollen Gesten und Tänzen ein mimisches Element enthielten; denen aber auch noch aus früherer Zeit herstammend Satyrn, die in Versen redeten und lustige Schwänke und Possen aufführten, zur allgemeinen Ergötzlichkeit beigegeben und zugesellt waren.

§. 2.

Die attische Tragödie. Thespis. Phrynichos. Chorilos. Pratinas. Aristias. Satyrspiele.

Alle weitere Ausbildung, namentlich ihre dramatische

Digitized by Google

Umgestaltung fand die Tragödie in Athen. Auch hier wurden tragische Dithyramben aufgeführt, wahrscheinlich im Lenäon, einem Heiligthume des Dionysos, und an den Lenäen, die in eine Zeit fielen, wo man im übrigen Griechenland die Leiden des Gottes betrauerte. Daher in späterer Zeit an den Lenäen die Tragödie der Komödie voranging, während an den großen Dionysien, die im Frühjahre gefeiert wurden, die Tragödie der Komödie folgte.

Thespis, ein Attiker aus Ikaria, wird von den Alten fast einstimmig als Erfinder der Tragödie bezeichnet. Dieses Prädikat ist ihm gegeben worden, weil er durch Einführung eines Schauspielers den ersten und entscheidenden Schritt gethan hat, den Dithyrambus, der bis jetzt nur ein episches Beiwerk hatte, zum Drama zu erweitern und umzubilden. Welche Form und Gestalt der Dithyrambus jener Zeit in Attika gehabt habe, ob er sich selbständig und unabhängig entwickelt, oder ob er die Veränderungen und Neuerungen, namentlich die Einführung der Satyrn in sich aufgenommen hatte, diese Fragen finden in den alten Schriftstellern keine Beantwortung.

So viel steht fest und sicher, daß Satyrn im attischen Dithyrambus, wie ihn Thespis vorfand, nirgends erwähnt werden. Wenn man nun auch aus dem Stillschweigen über diesen Punkt nicht sogleich schließen darf, daß jene Satyrn des dorischen Dithyrambus im attischen geradezu gefehlt haben, so ist doch auch ihr Vorhandensein schwer zu behaupten und nachzuweisen. Da nun aber in allen Nachrichten, welche über Thespis und seine Neuerungen und dramatischen Fortschritte vorliegen, der Satyrn nirgends gedacht wird, so liegt die Vermuthung nicht fern, daß Thespis seine Aufmerksamkeit und Erfindsamkeit hauptsächlich dem eigentlichen Dithyrambus zuwendete und daß die Satyrn, wenn sie ja aus den dorischen

Digitized by Google

Staaten nach Attika sich übergesiedelt und der Feier dionysischer Feste zugesellt hatten, durch ihn zurückgedrängt, wenn nicht eine Zeit lang gänzlich verdrängt worden sind. Thespis' Tragödie ging, wie ich glaube, rein aus dem Dithyrambus hervor. Der Schauspieler des Thespis war aber nach der gewöhnlichen Meinung nicht ein Erzähler der Mythen, von einem Rhapsoden etwa nur durch die Maske und den Ton der Erzählung verschieden, der etwa nach Weise heutiger Deklamatoren seine Geschichten mehr nachahmend vortrug, sondern er unterredete sich mit dem Chore, wie sein Name ὑποκριτής deutlich besagt. „In diesem Unterreden," bemerkt Welcker, „liegt eben das Neue der fruchtbaren Aenderung; man hätte gar nicht den zweiten und dritten Schauspieler mit dem ersten zusammenstellen können, wenn dieser nicht gewesen wäre, was die andern, sondern ein Deklamator. Daß der Ausdruck ὑποκριτής eigentlich zu nehmen sei, beweist uns jenes Wort des Aristoteles bei Themistius, wonach Thespis Prolog und Rede, welche im Zusammenhange der Umstände nichts Anderes als Gespräch zwischen dem im Prologos auftretenden Schauspieler und dem Chore sein kann, erfunden habe." Unter Prolog hat man ohne Zweifel nach Aristoteles' eigener Erklärung, die er anderwärts gegeben, den Theil zu verstehen, der dem ersten Chorgesange vorangeht und Anfangs wohl nur in einer Rede des Schauspielers bestand. Sonach dürfte die Form der Tragödie des Thespis ohngefähr diese gewesen sein: Es sprach zuerst der Schauspieler im Prolog und erzählte etwas; dann sang der Chor, und hierauf folgte Unterredung zwischen beiden. Später, als man mehrere Schauspieler hatte, wurde der Prolog in eine besondere Scene erweitert. Darf man übrigens der Bemerkung des Diogenes, daß Thespis den einen Schauspieler eingeführt habe, damit der Chor ausruhen könne, einiges

Digitized by Google

Gewicht beilegen und gründet sich dieselbe auf eine Bekanntschaft mit der äußern Gestalt jener Stücke, so folgt, daß in den Gesprächen zwischen dem Chore und Schauspieler die Reden des letztern lang gewesen sein müssen, wenn auch der Grund selbst, aus dem Diogenes die Erfindung herleitet, ein zu äußerlicher ist und darum wenig Wahrscheinlichkeit hat.

Vielleicht mag uns die Einführung des einen Schauspielers als ein unbedeutender Fortschritt erscheinen, der die dramatische Ausbildung der Tragödie nur wenig zu fördern im Stande war. Erwägt man aber, daß eben dieser Schauspieler in verschiedenen Rollen nach einander auftreten konnte, wozu die Masken, die Thespis gleichfalls eingeführt oder vervollkommnet haben soll, von wesentlichem Nutzen waren, so konnte allerdings eine Handlung, bei der verschiedene Personen betheiligt waren, theils durch Erzählung des Schauspielers, theils durch Unterredung desselben mit dem Chore eingeleitet, dargestellt und bis zu einem bestimmten Abschluß fortgeführt werden. Boten und Herolden, wie sie auch noch in der späteren Tragödie wesentliche Personen sind, werden natürlich immer die Hauptrollen zugefallen sein; auch der Chor wird bei aller Einfachheit der Anordnung und Oekonomie gewiß einen Hauptantheil an der Handlung gehabt haben. Die Pausen zwischen den einzelnen Scenen, welche die Entfernung des Schauspielers, um eine neue Rolle zu übernehmen, herbeiführte, füllte der Chor mit seinen Liedern und Gesängen aus, wie es auch in der vollkommen ausgebildeten Tragödie geschieht *).

*) Wir haben hier im Texte über die Beschaffenheit der Tragödie des Thespis diejenige Ansicht mitgetheilt, welche bis jetzt die gewöhnlichste ist und die weiteste Verbreitung gefunden hat. Doch wollen wir nicht verhehlen, daß mancher Zweifel sich dagegen erheben läßt und Thespis'

Digitized by Google

Welche Gestalt der Chor dieser Tragödie gehabt und in welchem Verhältnisse er zum redenden oder sich unterredenden

---

Erfindung auch in anderer Weise verstanden und gedacht werden kann. Es steht nämlich keineswegs so ganz sicher und fest, daß der sogenannte Schauspieler wirklich ein solcher gewesen ist, dessen Thätigkeit hauptsächlich in Unterredungen mit dem Chore bestanden habe. Er kann recht gut auch nur ein Erzähler der Mythen gewesen sein. G. Hermann hat neuerdings in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Euripides' Kyklops die Sache so dargestellt: illud non videtur dubium esse inter cantus chori unum aliquem de grege prodisse, qui aliquam antiquam fabulam non ageret, sed narrando recitaret. Und mit dieser Vorstellung lassen sich die hierauf bezüglichen Nachrichten alter Schriftsteller wohl vereinigen. Denn wenn Themistius aus Aristoteles berichtet: *Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν*, so ist hier das Wort *ῥῆσις* nicht nothwendig von einem Dialoge zu verstehen, diese Interpretation setzt vielmehr einen sich unterredenden Schauspieler schon als erwiesen und gewiß voraus; sondern es kann ja auch nur Rede, Erzählung bedeuten, wie anderwärts und in dem bekannten Ausdrucke *ῥῆσις ἀγγελική*. Auch darf man auf das Wort *ὑποκριτής* und dessen eigentliche Bedeutung kein so großes Gewicht legen, wie es zu geschehen pflegt. Denn da Thespis' Erfindung, selbst wenn sie nur in Erzählung von Mythen bestanden hat, ohne Zweifel den ersten Anlaß und Anstoß zur spätern dramatischen Gestaltung der Tragödie gegeben hat, so konnte ja aus diesem Grunde recht gut ein Erzähler der Mythen mit dem zweiten und dritten Schauspieler, welche durch ihn hervorgerufen worden sind, zusammengestellt und mit demselben Namen bezeichnet werden, obschon er ihm im strengen Sinne des Wortes nicht zukam. Es geschieht nicht selten, daß Worte, welche bestimmte Einrichtungen und Zustände bezeichnen, in einer allgemeineren Bedeutung auch auf die ersten Anfänge, auf den allmäligen Beginn dieser Einrichtungen und Zustände angewendet und übertragen werden, den sie, streng genommen, nicht genau bezeichnen. Nur ein Beispiel. Aristophanes sagt von Thespis in den Wespen Vs. 1519. *τἀρχαῖ' ἐκεῖν', οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο.* Das Wort *ἀγωνίζειν*, in seiner eigentlichen Bedeutung verstanden, würde eine Aufführung im Wettstreite bezeichnen, die unter Thespis weder bestand, noch bestehen konnte. Die ganze Frage über die eigentliche Beschaffenheit der Tragödie des Thespis hängt von einer wohl kaum lös-

Digitized by Google

Schauspieler gestanden habe: diese Frage läßt sich nicht genauer beantworten. Nur so viel möchte man mit einiger Sicherheit behaupten können, daß neben dem Antheile, den er als Unterredner mit dem Schauspieler an der Handlung und deren Darstellung nahm, seinen eigentlichen Gesängen und Tänzen große Ausdehnung gegeben war, so daß die Reden im Ganzen gegen die Chorgesänge, denen sie zur Motivirung dienten, nur kurz gewesen sein mögen.

Als Titel seiner Stücke werden angeführt: die Priester, die Jünglinge, Pentheus und die Kampfspiele des Pelias oder Phorbas. Ueber ihren Inhalt und dessen Behandlung läßt sich natürlich gar nichts sagen, da sich aus ihnen auch nicht das geringste Bruchstück zu uns herüber gerettet hat, ja vielleicht selbst an der Aechtheit dieser Titel gezweifelt werden darf. Aus einer Stelle bei Plutarch in der Lebensbeschreibung des Solon (Kap. 29.) erhellt, daß Thespis die Partieen des Schauspielers selbst übernahm und ausführte. Die hierher gehörigen Worte lauten: „Als Thespis die Tragödie auszubilden begann und die Sache durch ihre Neuheit viele herbeilockte, ohne jedoch bis zur Aufführung im Wettkampfe gediehen zu sein, sah Solon dem Thespis zu, der selber als Schauspieler auftrat, wie es bei den ältern Tragikern Sitte war.“ Hieraus möchte man abnehmen, daß Thespis

baren Vorfrage ab: war Thespis' Tragödie in Attika eine selbständige Erfindung, welche er unabhängig von jenen sikyonischen Spielen des Arion und unbekannt mit deren Beschaffenheit gemacht hat, oder war sie eine Fortbildung und Erweiterung derselben, so daß sie sich auf jene als Grundlage gestützt und darauf weiter fortgebaut worden ist. Im ersten Falle möchte der Schauspieler des Thespis kaum etwas Anderes als ein Erzähler von Mythen gewesen sein; im zweiten dagegen dürfte sich die gewöhnliche Ansicht besser empfehlen, nach welcher man schon einen Dialog in Thespis' Spielen anzunehmen pflegt.

Digitized by Google

noch keinen besondern Schauspieler außer dem Chore kannte, sondern daß der Führer und Vorsänger des dithyrambischen Chores bei ihm noch ein zweites Geschäft hatte, die Rolle des Schauspielers. Denn es ist kaum glaublich, daß Thespis für sich die weniger bedeutende Rolle des Schauspielers genommen, das Hauptgeschäft dagegen, die Leitung des Chores, einem Andern überlassen haben sollte. Zu seiner Zeit waren der dithyrambische Chor und dessen Leistungen jedenfalls die Hauptsache; diesen passend zusammenzustellen, gut zu ordnen, in Gesängen und Tänzen gehörig einzuüben, bei den Aufführungen mit Umsicht und Geschick zu leiten: dies Geschäft brachte hauptsächlich Ehre, Ruhm und Ansehen. Der Schauspieler dagegen trat in seiner Bedeutung und in seinem Ansehen jedenfalls gegen den Chor zurück. Daher wohl in Thespis' Stücken seine Person von der des Chorführers noch nicht getrennt war.

In einem Artikel über Thespis sagt Suidas, daß er in Ol. 61. aufgetreten sei. Auch erzählt er sehr bestimmt, wie Thespis zuerst mit Bleiweiß, dann mit Portulak sich geschminkt, späterhin aber linnene Masken eingeführt habe. Thespis' Erfindung und Fortbildung des Dithyrambus hatte sich in Athen besonders des Peisistratos Gunst und Beifall zu erfreuen; durch diesen wurde die junge Tragödie einheimisch und vollkommen eingebürgert und erscheint seit dieser Zeit als wesentlicher Bestandtheil und bleibendes Eigenthum der attischen Dionysosfeier.

Auf Thespis folgten Phrynichos, Chörilos, Pratinas und dessen Sohn Aristias, Zeitgenossen, die theils mit einander, theils mit Aeschylos, der eine oder andere vielleicht auch noch mit Sophokles aufgetreten sind, und dadurch die später feststehende Sitte hervorgerufen haben, die Tragödie agonistisch, d. h. in einem Wettkampfe aufzuführen.

Digitized by Google

Phrynichos, Sohn des Polyphradmon, ein Athener, erscheint seit Ol. 67. 1. 512 v. Chr. auf der attischen Bühne. Er hat sich, wie auch die andern Dichter, mit einem Schauspieler begnügt, wenigstens so lange, als Aeschylos mit seinen Neuerungen noch nicht aufgetreten war und Beifall gefunden hatte; hat denselben aber gleichfalls zu verschiedenen Rollen nach einander gebraucht. Suidas nennt ihn einen Schüler des Thespis und spricht von zwei Erfindungen: von der Einführung der Frauenrollen, die er sowohl in die Chöre als auch in die Partieen des Schauspielers aufnahm, und von der Erfindung und dem Gebrauch des Tetrameter. Demnach begann er wahrscheinlich durch Einführung eines vom Vorsänger oder Chorführer gesonderten Schauspielers den ersten Dialog, und bestimmte für diesen vorzugsweise den trochäischen Tetrameter, ohngefähr wie wir ihn noch in den Persern des Aeschylos finden. Allein sein Hauptverdienst bestand ohne Zweifel in der lyrischen und orchestischen Vervollkommnung des Chores, in der dramatischen Ausbildung der Handlung, welcher mehr Umfang, Ernst und Würde zu Theil wurde, und in der Erweiterung des Inhalts, indem er die Stoffe seiner Tragödien aus mannigfaltigen Gebieten der Mythologie entnahm. Denn was man von Thespis' Stücken fast nur vermuthen, nicht bestimmt versichern kann, das darf man von Phrynichos' Tragödien mit Gewißheit behaupten, daß sie nämlich von Argumenten aus dem Mythenkreis des Dionysos immer mehr auf heroische Fabeln, in einer würdevollen Weise behandelt, übergingen. Durch Phrynichos und Aeschylos erhielt, wie Plutarch sagt, die Tragödie ihren ersten pathetischen Charakter. Diese Mythen blieben von nun an der Tragödie ausschließlicher Stoff und Eigenthum. Doch war das lyrisch-orchestische Element vorherrschend und überwog die Reden und Gespräche des Schauspielers bei weitem an Um-

Digitized by Google

fang und Ausdehnung. Dies bestätigt ein Problem des Aristoteles, in welchem gefragt wird: Warum war Phrynichos mehr lyrischer Dichter? etwa weil damals die melischen Gesänge in den Tragödieen ungleich zahlreicher waren, als die Reden der Schauspieler *)?

Seine lieblich süßen Lieder fanden noch zu Aristophanes' Zeiten Beifall und standen namentlich bei ältern Leuten in gutem Andenken. Aristophanes selbst wendet sich ihnen mit Liebe und Bewunderung zu, denn in den Vögeln läßt er die Nachtigall von ihren eigenen Liedern singen:

Gleich der Biene sog aus ihnen
Phrynichos seines Gesangs, des ambrosischen, nährende Fülle,
Ein süßes Lied sich immer wählend.

*) Aristot. Probl. XIX. 31. *Διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγῳδίαις τῶν μέτρων;* Bode in seiner Gesch. der hellen. Dichtkunst 3. Bd. 1. Thl. S. 78. setzt hinzu: „Diese Bemerkung, verbunden mit einigen andern Notizen glaubwürdiger Schriftsteller, gewährt uns einen Blick in die Anlage und Einrichtung der Tragödieen des Phrynichos. Es wird nämlich versichert, Aeschylos habe die Ausdehnung der Chöre, wie sie früher gewesen, mehr beschränkt und durch die Einführung eines lebendigeren Gesprächs zwischen den Schauspielern die langen Monologe abgekürzt. Vergleichen wir nun die Oekonomie der noch erhaltenen Stücke des Aeschylos, so werden wir finden, daß diejenigen, welche noch in die Zeit des Phrynichos fallen und zugleich als Nachbildungen dieses Tragikers zu betrachten sind, sich dem Stile des Phrynichos, welchen Aeschylos sehr achtete und gern als würdigen Mitarbeiter bezeichnete, bedeutend genähert haben müssen. Ich meine die Perser und die Schutzflehenden. In beiden Tragödien überwiegt der Antheil des Chores an der Handlung durchaus das Interesse der übrigen Rollen, deren Anzahl in beiden gleich ist, und in die sich die beiden Schauspieler theilen mußten, und die lyrischen Partieen füllen darin mehr als die Hälfte des Ganzen aus." Macht man also von diesen Tragödien des Aeschylos einen Rückschluß auf die Dichtungen des Phrynichos, so stellt sich deutlich heraus, daß der lyrische Gesang in ihnen durchaus vorherrschend war.

Digitized by Google

Ueberhaupt scheint der Komiker ein großer Verehrer unsers Dichters gewesen zu sein. Agathon sagt in den Thesmophoriazusen zu Mnesilochus:

Von Phrynichos aber hast du sicherlich gehört,
Daß selbst er schön war und sich schön auch kleidete;
Deswegen waren, traun! auch seine Dramen schön;
Denn was man dichtet, muß charakterähnlich sein.

Auch Aeschylos bekennt, in den Fröschen die Chorgesänge des Phrynichos für seinen Zweck benutzt und umgearbeitet zu haben:

Ja, neu ins Schöne hab' ich aus dem Schönen sie
Gepflanzet, daß man nicht zugleich mit Phrynichos
Auf einer heil'gen Blumenau mich pflücken säh'.

Die Muse der Tanzkunst aber

Gab so viele Gebilde des Tanzes ihm, als in dem Pontos
Wellen der herbstliche Sturm wechselt in schauriger Nacht.

Die Thatsache, daß bei ihm mehr lyrische Gesänge vorkamen als Gespräch, glaubt O. Müller auch durch die Oekonomie eines seiner Stücke, der Phönissen, bestätigt zu sehen. „Es scheint, daß Phrynichos den großen dramatischen Chor, der ursprünglich dem dithyrambischen entsprach, in verschiedene Abtheilungen mit verschiedenen Rollen gebracht hat, um Abwechselung und Kontrast in diese großen lyrischen Massen zu bringen. So bestand in dem berühmtesten Stücke des Phrynichos, den Phönissen, welche er wahrscheinlich Olymp. 75. 4. v. Chr. 476. auf die Bühne brachte und worin er die Großthaten Athens im Perserkriege verherrlichte, der Chor zwar einerseits, wie der Name des Stücks anzeigt, aus Phönizierinnen, Jungfrauen aus Sidon und andern Städten der Gegend, die an den persischen Hof geschickt worden waren, aber zum andern Theil aus vornehmen Persern, die in Abwesenheit des Königs über

Digitized by Google

das Wohl des Reiches beriethen.“ Diese Meinung ist allerdings nur eine Vermuthung, aber eine sehr wahrscheinliche.

Die Phönissen scheinen überhaupt ein Glanzpunkt in Phrynichos' tragischer Kunst gewesen zu sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie jenes siegreiche Stück gewesen sind, das Themistokles als Denkmal seines Ruhmes mit großem Pomp aufführen (Ol. 75. 4.) und dessen Aufführung durch eine Tafel und Inschrift verewigen ließ und das durch das Urtheil des Aeschylos am besten geehrt wurde, der es seinen Persern zum Grunde legte. Ein anderes Stück des Phrynichos, die Einnahme von Milet, das vielleicht richtiger eine lyrische Kantate als ein historisches Drama, welches die Griechen sonst gar nicht kennen, genannt zu werden verdient, hat durch eine Erzählung des Herodot eine gewisse Berühmtheit erlangt. In einem sehr ausführlichen Berichte über die Eroberung von Milet erzählt der Geschichtsschreiber, daß die Athener dem Unglück ihrer Stammverwandten in Asien bei vielen andern Gelegenheiten, aber auch besonders dadurch ihre Theilnahme an den Tag gelegt hätten, daß, als Phrynichos' Einnahme von Milet aufgeführt wurde, das ganze Theater in Thränen ausgebrochen sei und daß man den Dichter, weil er ihnen ihr eigenes Unglück vorgestellt habe, um tausend Drachmen gestraft und befohlen habe, Niemand solle dieses Drama wieder zu einer Aufführung benutzen. Was diese Geldbuße betrifft, die allerdings ganz außerordentlicher Art war, so mochte sie nicht blos der Entweihung eines heitern Festes durch trauervolle Poesie gelten, sondern wohl hauptsächlich aus politischen Gründen veranlaßt worden sein, indem man gerade an diese Trübsale der Gegenwart nicht erinnert sein wollte.

Gleichzeitig mit Phrynichos arbeitete für die tragische Bühne Chörilos, ein sehr fruchtbarer und lange Zeit rüstiger

Digitized by Google

Dichter. Aus seinem Leben und über seine Kunst ist uns nichts überliefert, was auf eine besondere, ihm ausschließlich angehörige Fortbildung der Tragödie Bezug hätte. Bei einem alten Dichter heißt er „König im Satyrspiele", woraus man schließen darf, daß er sich vorzugsweise in dieser Dichtungsgattung versucht und sie nicht ohne Glück und Beifall ausgebildet haben mag. Doch die Erfindung des Satyrspiels gehört ihm nicht. Diese wird einstimmig dem Pratinas beigelegt.

Dieser Dichter stammte aus dem dorischen Phlius. Er wird bestimmt den tragischen Dichtern beigezählt und muß auch ein solcher gewesen sein, da er, wie erzählt wird, mit Chörilos und Aeschylos im tragischen Wettkampfe aufgetreten ist. Mit der Erfindung und Einführung des Satyrspiels hatte es vielleicht folgende ganz einfache Bewandniß. In Phlius waren noch die Satyrdithyramben, wie sie zuerst Arion geschaffen hatte, dithyrambische Chöre, denen Satyrn beigegeben waren, ohne wesentliche Veränderung geblieben. In Athen, wohin sich Pratinas begeben hatte, lernte er die aus den dithyrambischen Chören hervorgegangene Tragödie, wie sie eben in ihrer dramatischen Ausbildung begriffen war, kennen und bewundern. Der glückliche Erfolg, mit dem man hier den Dithyrambus zu einer ganz neuen Dichtungsgattung umbildete, erweckte in ihm den Gedanken, seine Aufmerksamkeit den in Attika vielleicht ganz unbekannten oder durch die neue Tragödie mehr und mehr verdrängten Satyrn und ihren lustigen Spielen zu schenken und mit denselben eine gleiche Umgestaltung und dramatische Fortbildung zu versuchen. So, glaube ich, ist das Satyrspiel entstanden. Die Satyrn folgten unter Pratinas' Leitung dem vorausgeeilten dithyrambischen Chore nach, nahmen dessen formelle Ausbildung an, ohne

Digitized by Google

darum ihr eigentliches Wesen und ihren besondern Charakter aufzugeben.

Pratinas' Erfindung hatte sich in Athen, das überhaupt dem jungen aufblühenden Drama hold und zugethan war, gewiß bald des verdienten Beifalls zu erfreuen. Der Dichter fand an Chörilos und Aeschylos zwei eifrige Mitarbeiter auf diesem neu eröffneten Gebiete der Dichtung; man wird gern das junge, muntere Kind der ältern ernstern Schwester in derselben Absicht zugesellt haben, in welcher Arion einst die Verbindung der Satyrn mit dem dithyrambischen Chore vollzogen hatte: um der zur Tragödie erhobenen Dichtung etwas von der alten Lustigkeit der Dionysosfeier zu erhalten oder wiederzugeben. Von der besondern Beschaffenheit des Satyrdrama und seinem Unterschiede von der Tragödie wird später noch die Rede sein. Ueber Pratinas' Leben und Leistungen finden sich keine weitern Nachrichten vor. Suidas gibt seinen Nachlaß auf 50 Dramen an, von denen die größere Hälfte, 32 Stücke, Satyrspiele waren. Diese galten im Alterthume nächst denen des Aeschylos für die ausgezeichnetsten Dichtungen dieser Gattung.

Von seinem Sohne Aristias, dem die Phliasier auf dem Markte ihrer Stadt ein Denkmal errichteten, wird erzählt, daß er im Satyrspiel nicht minder ausgezeichnet gewesen sei, wie sein Vater. Seine Blüthezeit fällt mit der des Chörilos, Aeschylos, Sophokles, ja noch mit der des Euripides zusammen. Daraus läßt sich abnehmen, daß er dem Beispiel dieser Dichter folgend die Melik und Orchestik des Chores, die in den Dramen seines Vaters noch sehr vorherrschend gewesen sein müssen, nach und nach beschränkt und vermindert hat, ein Fortschritt, den wir bei jenen Dichtern bestimmter nachweisen können.

Digitized by Google

§. 3.

Vollendung der Tragödie durch Aeschylos, Sophokles, Euripides. Trilogieen und Tetralogieen. Charakter des Satyrspiels.

Im ersten Jahre der siebzigsten Olympiade trat der fünfundzwanzigjährige Aeschylos zum ersten Male mit Pratinas im Wettkampfe auf der attischen Bühne auf. Bei dieser Gelegenheit sollen die alten Gerüste, auf denen man bisher den Spielen zugeschaut hatte, zusammengebrochen sein. Dies gab Veranlassung, den Bau eines steinernen Theaters zu beginnen. Ein bedeutungsvolles Ereigniß, das man fast für eine schöne Dichtung zu halten versucht wird, ersonnen, das Schicksal der Tragödie vor und nach Aeschylos' Auftreten in sinnvoller Weise darzustellen. Denn wie bei Aeschylos' Erscheinung auf dem tragischen Kampfplatze jene alten morschen Breter zusammenstürzen, und ein geräumiges, steinernes und prachtvolles Theater ersteht, so bricht auch, sobald Aeschylos auftritt, die alte beschränkte und beschränkende Form der Tragödie entzwei und Dichtungen gehen hervor von reichem Umfang, starker Kraft und hoher Pracht, „Riesenarbeit vollster Brust." Doch so wenig Phidias' Kunstfleiß — um diesen Vergleich noch weiter fortzuführen — das neue Theater ganz auszubauen und auszuschmücken im Stande war, sondern mehrere Meister seiner Vollendung ihre Kräfte und Talente gewidmet haben, eben so vermochte auch Aeschylos' Schöpferkraft nicht allein, den Kunstbau der Tragödie zum Abschluß zu bringen; Sophokles sollte ihn vollenden, Euripides aber ausschmücken.

Die Neuerungen, durch welche zunächst und hauptsächlich Aeschylos, dann auch Sophokles und Euripides die Tragödie ihrer weitern Vollkommenheit und Vollendung entgegenzuführen bemüht waren, lassen sich in folgende Hauptpunkte zusammen-

Digitized by Google

fassen. Sie bestehen in der Einführung des zweiten und dritten Schauspielers, in der Einschränkung der Chorgesänge, in der Vervollkommnung der Orchestik, in der Ausbildung und Erweiterung der trilogischen und tetralogischen Aufführungsweise und endlich in der Ausstattung der Bühne, des Chores und der Schauspieler. Aeschylos hat ohne Zweifel die durchgreifendsten Reformen vorgenommen, daher er auch Vater der Tragödie heißt. Dadurch, daß er dem einen Schauspieler noch einen zweiten hinzufügte, hat einen geregelten Dialog und dessen Ergänzung durch Hülfe von Boten erlangt, mithin eine fortlaufende und zusammenhängende Darstellung der Ereignisse und Handlungen auf und hinter der Bühne. Hierbei bediente er sich des herkömmlichen Mittels, durch Umkleiden der Schauspieler und durch Veränderung der Masken die Personen zu vermehren und denselben Schauspieler zu verschiedenen Rollen in einem Stücke zu benutzen. Durch die Beschränkung der Chorlieder, welche nicht mehr in maßloser Breite als Festgesänge sich hinziehen und das Drama durchschneiden, sondern in ein näheres Verhältniß zu demselben treten, und die in ihm liegenden Ideen und Gedanken für die einzelnen Abschnitte und Wendungen der Handlung darlegen sollten, — durch diese Beschränkung und Bestimmung der Chorlieder wurde der Dialog und die dramatische Entwickelung zur Hauptsache gemacht*). So gewannen seine Dichtungen sowohl an äußerem Umfange als an innerem Leben. Es war nun die Möglichkeit gegeben, einen Mythus von seinem Beginne bis zu einem be-

*) Dies sagt Aristoteles ganz bestimmt (Poet. 4. 15.): *καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε.* Der Sinn der letzten Worte ist kein anderer als: „er machte nicht den Chor zum Hauptspieler, sondern den durch vermehrte Schauspieler getragenen Dialog.“

Digitized by Google

friedigenden Schluß dramatisch durchzuführen. Sophokles, um das dramatische Prinzip noch stärker hervortreten zu lassen, um den unmittelbaren Antheil des Chores an der Handlung noch mehr zu beschränken, die Handlung selbst aber noch mehr zu verzweigen und in rascheren, lebendigeren Fortschritten zu entwickeln, um endlich dem Dialoge durch vermittelnde Rollen und Situationen größere Mannigfaltigkeit zu geben — Sophokles führte zu diesem Zwecke den dritten Schauspieler ein, den auch Aeschylos später noch angenommen hat. Mit dieser Dreizahl hatte es aber sein Bewenden. Eine weitere Vermehrung, da ihre Anzahl bei der üblichen Verwendung den Forderungen der dramatischen Kunst zu genügen schien, finden wir in der Geschichte der attischen Tragödie nirgends erwähnt.

So wurde durch Einführung von zwei und drei Schauspielern und durch Beschränkung der Chorlieder die Tragödie als dramatisches Gedicht organisirt und diesem Begriffe entsprechend ein Gleichgewicht zwischen dem Chore und den Schauspielern herbeigeführt. Gleiches Schicksal erfuhr mit den Fortschritten der dramatischen Kunst auch die Orchestik des Chores. Denn mag diese auch in Aeschylos' Tragödien, um den Chor in schöner Beweglichkeit vorzuführen und durch Mimik Charaktere und pathetische Scenen in der lebendigsten Weise zur Anschauung zu bringen, noch sehr wichtig, bedeutsam und vorherrschend gewesen sein; mag eine große Mannigfaltigkeit von Chorfiguren, sich verschlingenden Gruppen und Tänzen hauptsächlich zu Aeschylas' scenischen Leistungen gehört haben: so ist doch wiederum gewiß, daß dieser balletmäßige Charakter der alten Tragödie gleichfalls zurücktrat und schon unter Sophokles seine bisherige Ausdehnung und Geltung mehr und mehr verlor.

Die Stoffe für ihre Tragödien nahmen Aeschylos, So-

Digitized by Google

phokles, Euripides, sowie überhaupt alle gleichzeitigen und spätern Tragiker stets aus den alten Mythen und Sagenkreisen. Dies waren die nie versiegenden Quellen, aus denen jeder Dichter schöpfte. In einer denkwürdigen Aeußerung, die uns Athenäus aufbewahrt hat, sagt Aeschylos von seinen Werken, daß sie Brocken seien von der wohlbesetzten Tafel des Homeros. In dieser kurzen, bildlichen Aeußerung ist der Name Homeros nicht im strengen Sinne allein von der Ilias und Odyssee zu verstehen, sondern kann gewiß auch auf die Gedichte, welche an die Ilias und Odyssee sich anschlossen, ja auf das ganze alte Epos, als dessen Repräsentant Homeros schon im Alterthume galt, bezogen werden. Somit hat Aeschylos zunächst den Inhalt seiner Poesieen, der hauptsächlich dem alten Epos entlehnt war, und ihren stofflichen Zusammenhang mit demselben bei jenen Worten im Sinne gehabt. Da sich also in Ansehung des Inhaltes und Stoffes Aeschylos' Poesie eng an die epische anschloß, so konnte in ihr weder der größere Umfang und innere Zusammenhang, welchen die Sagen und Fabeln durch die Behandlung der Epiker gewonnen hatten, ganz verloren gehen, noch vermochte sie sogleich der Entwickelung und Darstellung ihrer Handlungen ein vollkommen dramatisches Gepräge zu geben. Es verblieb der neuen Poesie noch eine geraume Zeit hindurch ein gewisser epischer Stil und Charakter. Aeschylos fühlte und empfand noch nicht die Nothwendigkeit, seine Aufgaben in einen engen Raum zusammenzudrängen, er hielt vielmehr die epische Aufeinanderfolge in gemächlicher Breite fest. Dies zeigen alle seine Tragödien, selbst die spätern. Bernhardy bemerkt daher sehr wahr und treffend: „Die Tragödie des Aeschylos ist nicht verflochten und auf versteckte Katastrophen angelegt, sondern von schlichtem Bau und ohne dramaturgisches Geheimniß, sie rückt offen, aber im langsamen Schritte auf das Ziel hin, ihre

Digitized by Google

Handlung beschränkt sich auf ein kleines Maß, dessen Stufen weniger in äußerer Bewegung als in lyrischem Stillleben und in beschaulicher Reflexion entwickelt werden." Theils diesem Einflusse, den das Epos auf die Oekonomie der Tragödie ausübte, theils aber auch dem glücklichen Umstande, daß Aeschylos' patriotisch-religiöser Sinn und Scharfblick wohl erkannte, wie vortrefflich die von den Epikern gesammelten und geordneten Schätze der Mythologie zu umfassenden Darstellungen der zeitgemäßen Ideen stimmten und wie die Tiefen und innerlichen Gegensätze dieser Ideen dann erst in ihrer vollen Bedeutung hervortreten würden, wenn sie einen breiten Mythenkreis, einen Verlauf zusammenhängender Geschichten zur Grundlage empfingen: dieser Erkenntniß sowie jener unverkennbaren Abhängigkeit vom Epos verdankt die trilogische Form seiner Tragödien ihre Entstehung und ihr Dasein. Dadurch wurde dann wieder die herkömmliche und feststehende, durch die ganze Blüthezeit der attischen Tragödie geltende Sitte begründet, daß jeder Dichter nicht mit einer Tragödie auftrat, sondern drei auf die Bühne brachte. Die drei Stücke, welche Aeschylos jedesmal zusammen aufführte, bildeten eine größere, innerlich verknüpfte Dramengruppe, entweder durch unmittelbaren Zusammenhang des Inhalts oder durch gegenseitige mythisch-historische Beziehungen zu einem Ganzen vereinigt. Eine solche Gruppe nannte man eine Trilogie. Wenn nun Aeschylos' Trilogieen einen so bedeutenden Umfang erhielten, daß ihre Darstellung fast dieselbe Zeit erforderte, als die spätern Aufführungen, welche aus drei verschiedenen, durch Inhalt von einander getrennten Tragödien bestanden; so hat man den Grund dieser Ausdehnung und Breite zunächst eben darin zu suchen, daß sich Aeschylos' dramatische Kunst in jeder Beziehung eng an das Epos anschloß und anlehnte. Die Epiker gaben ihm den weiten, ausgedehnten Umfang des mythi-

Digitized by Google

schen Inhaltes, gaben ihm aber auch mit diesem mehr oder weniger ihre Darstellung, welche die Handlungen und Begebenheiten erzählend nur nach einander vorführt. Aeschylos wollte weder die Mythen beschränken und ihren Inhalt und Gehalt in engere Grenzen zusammenfassen, noch vermochte er Oekonomie und Komposition sofort von der epischen Form ganz zu befreien und unabhängig zu machen. Erwägt man noch, daß die Chorlieder, obschon in Vergleich zu den Chorgesängen seiner Vorgänger beschränkt, bei ihm noch immer eine große Ausdehnung haben und so auch ihrerseits nicht wenig beitrugen, den Fortschritt der einzelnen Handlungen aufzuhalten und in die Länge zu ziehen: so wird man kaum in Abrede stellen, daß die trilogische Form der äschylischen Tragödie nicht zunächst und allein aus einer künstlerischen Absicht entstanden ist, um planvoll und mit Vorbedacht seine Stücke in einen geschichtlichen oder ideellen Zusammenhang mit einander zu setzen, sondern vielmehr dem Umstande ihre mehr zufällige Entstehung verdankt, daß der Dichter des epischen Stoffes und der dramatischen Form noch nicht vollkommen Herr und Meister war, seinen Werken nicht die gleiche Anlage und Gedrängtheit, Abrundung und Vollendung zu geben wußte, welche Sophokles seinen Tragödien verlieh. Demnach dürfte man Aeschylos' Trilogieen als Erweiterungen der frühern kürzern Tragödien zu den umfangreichern, unter einander zusammenhängenden Handlungen ansehen, die zunächst unter dem Einfluße des Epos unbewußt entstanden, bald zum vollkommnen Bewußtsein des Dichters kamen, der dann regelmäßig und nach künstlerischen Grundsätzen Trilogieen bildete, den Umfang des reich und breit zuströmenden, noch von wenigen angebauten Stoffes mit geistigen Motiven aus der Fülle und Tiefe seiner Dichterbrust befruchtete. Leicht mag schon die älteste einfachste Tragödie eine Art Trilogie gewesen sein, d. h. drei

Digitized by Google

Abschnitte derselben Geschichte, Anfang, Mitte und Ende, enthalten und unter dreimaligem Auftreten des Schauspielers dargestellt haben.

So Vieles auch in der Geschichte der Trilogieen ganz unsicher ist und auf blosen Vermuthungen beruht, so dürfte doch Welcker's Beobachtung und Meinung fast als unumstößliche Thatsache gelten, daß Aeschylos' eigentliche Kunstform die Trilogie war, daß seine Tragödieen, wenn auch nicht alle, doch mit sehr wenigen Ausnahmen nur wie drei Acte, je drei zu einem dramatischen Dreiverein gehörig, zu betrachten seien. Doch war das Band, welches die drei Stücke innerlich verknüpfte, nicht blos der mythische Zusammenhang einer und derselben Fabel, auch andere Motive und Momente mögen diese Verbindung hergestellt haben. So war, um nur zwei sichere Beispiele anzuführen, der Zusammenhang in der Oresteia (Agamemnon, Choephoren, Eumeniden) allerdings ein mythischer, dagegen hatte die Trilogie, welche aus dem Phineus, den Persern und dem Meer-Glaukos bestand, nur einen mythischen Vorder- und Hintergrund, ein Vor- und Nachspiel oder Einleitung und Beschluß, alle drei aber machten ein Ganzes aus, durch die Idee vorherbestimmter Siege der Hellenen über die Barbaren verbunden.

Man hat in Aeschylos' Trilogieen ein noch bestimmteres Verhältniß, in das der Dichter seine drei Stücke zu einander gesetzt habe, gewissermaßen ein Kompositionsgesetz, eine Kunstregel zu entdecken und unter einen für jede Trilogie ausreichenden Begriff, unter eine abstracte Formel zu bringen versucht. Doch können dergleichen Versuche, insofern sich dieselben nur an einer uns erhaltenen Trilogie machen lassen, nur sehr einseitige, oder wenn sie sich auch auf andere, entweder verlorene oder nur vermuthete Trilogieen erstrecken wollen, höchst schwankende und unsichere Resultate, blose Hypothesen

Digitized by Google

liefern, mit denen wenig oder nichts gewonnen wird*). Mehr Interesse und Werth haben Welcker's Beobachtungen über den Unterschied zwischen der äschylischen Poesie und dem Epos und über deren Verhältniß zur bildenden Kunst. Der Hauptunterschied zwischen diesen beiden Dichtungsgattungen scheint ihm darin zu liegen, „daß im Epos ununterbrochene Folge

*) Einen solchen bestimmtern Begriff hat zuerst A. W. von Schlegel hingestellt und die Ansicht geäußert, daß die Glieder einer Trilogie sich verhalten, wie Satz, Gegensatz und Vermittelung. Gesetzt, daß unter diese Formel wirklich eine Anzahl Trilogieen gebracht werden könnten, so würde mit ihrer Aufstellung doch keineswegs eine maßgebende Kunstform oder ein absichtsvolles Künstlermotiv für die trilogische Komposition aufgefunden sein. Denn die Anordnung in Satz, Gegensatz und Vermittelung, oder Anlaß, Kampf und Schlichtung ging nicht vom Dichter aus und ist nicht als dessen Gedanke zu betrachten, sondern sie lag im Mythus selbst. Dasselbe gilt von Genelli's Auffassung, dessen Bemerkungen darauf hinausgehen, daß die Dramen des Aeschylos stufenweise Offenbarungen darstellen, deren Verwickelung, wenn der erschöpfende Schluß eintritt, als Fortschritt zur Lösung und die Erschöpfung als Versöhnung erkannt werde. Aber auch diese „stufenweisen Offenbarungen" möchten ursprünglich im Kerne des Mythus gelegen haben, nicht aus der Seele des Dichters hervorgegangen, sondern nur von ihm in einer dramatischen Form durch Aufnahme des Mythus reproducirt worden sein. Noch eine andere Ansicht hat G. Hermann aufgestellt. Nach dessen Meinung fand nicht blos in Aeschylos' Trilogieen, sondern auch in den Aufführungen von drei durch Inhalt nicht verbundenen Tragödieen der andern Dichter eine wohlberechnete Komposition statt, daß nämlich im ersten Stücke durch poetische Großheit vorzüglich auf den Geist, im zweiten durch überwiegende Macht der Musik vorzüglich auf das Ohr und Gefühl, im dritten durch Dekoration und scenischen Pomp auf das Auge hingewirkt worden sei. So sinnig und interessant auch diese Ansicht ist, so dürfte sich dieselbe wohl schwerlich weder an der erhaltenen Trilogie hinlänglich bewähren, noch an den andern, nur den Titeln nach bekannten Aufführungen nachweisen lassen, obschon Goethe ihr seinen vollkommensten Beifall ertheilt hat.

Digitized by Google

ist, Aeschylos aber durchaus gruppenweise darstellt und also Begebenheiten in den Zwischenräumen überspringt, welche entweder aus den Beziehungen des Dargestellten zu einander hervorgehen, oder in der spätern Handlung gleichsam wie zufällig und nur kurz, zur Aufklärung, nachgeholt werden. Die Hauptmomente, worin das Ganze zusammenhängt, treten hervor; das allmälige Werden, die Entwickelung des schon Entschiedenen, die herbeiführenden Ursachen bleiben der Phantasie und dem Nachdenken zu ergänzen anheimgegeben.“ Mit dem Wesen der bildlichen Darstellung dagegen hat nach seiner Wahrnehmung die Trilogie den wichtigen Umstand gemein, „daß der mittlere Theil über beide andere sich in der Regel hervorhebt und in Ansehung der erschütternden Wirkung auf das Gefühl und der Anziehung der Phantasie, der Größe der sinnlichen Erscheinung und der Leidenschaft die Seitendramen übertrifft; so daß wir im Ganzen damit zufrieden sein können, außer der einen ganzen Trilogie nur Mittelstücke zu besitzen. — Doch ist anzunehmen, daß auch in dieser Sache keine starre Regel geherrscht hat, eine strenge Einförmigkeit nicht aufgekommen war, sondern der Dichter Abweichungen von dem gewöhnlichen Gang der Handlung und den Verhältnissen der Haupttheile sich nicht verwehrte. Auch wenn die Werke alle erhalten wären, würde sich neben dem Regelmäßigen in den Einrichtungen nach der Natur der besondern Gegenstände und nach den Anläßen, die sie der dichterischen Erfindung boten, so viel Wandelbares, Loses und Freies finden, daß man Mühe genug hätte, dieser Gattung in allen Punkten ihre Formel aufzustellen. Genug, wenn im Allgemeinen behauptet werden darf, daß in der Trilogie das eigentlich dramatische Interesse nicht im geraden Fortschritt zunahm und bis zu Ende gesteigert ward, sondern in der Mitte seinen Höhepunkt erreichte. Nur für das Ganze nach religiöser und sittlicher

Digitized by Google

Ansicht lag im Endstück die höhere Bedeutung; in ihm entfaltete sich erst die Idee, worin das erschütterte Gefühl seine Beruhigung finden konnte."

Aeschylos verband nun mit einer Trilogie noch ein Satyrspiel. Er blieb darin nur einem frühern Gebrauche treu, da schon vor ihm die Einrichtung bestand, der Tragödie ein Satyrstück beizugeben, um das Andenken an die alte Festlust zu erhalten, dem erschütterten Gemüth der Zuschauer durch einen fröhlichen Ausgang Erholung zu gewähren und den Frohsinn der Dionysien nicht ganz durch den Ernst der Tragödie zu verscheuchen. Ob diese Satyrdramen auch durch ihren Inhalt mit den Trilogieen im Zusammenhange gestanden oder nicht, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen. „Ein innerer Grund des Zusammenhangs", sagt Welcker, „liegt nicht vor, da Ton und Absicht in beiden Spielen zu verschieden waren, als daß sie durch Idee und Geschichte innerlich hätten verknüpft sein können. Möglich ist nur, daß, wenn die Frühern immer das Satyrspiel durch den Inhalt mit ihrer Tragödie verknüpft haben sollten, auch Aeschylos dem Nachspiel in der Regel irgend eine Beziehung zu seiner Trilogie gab. Auf jeden Fall muß das Band, welches ein Spiel ganz anderer Art mit dem in sich vollendeten und abgeschlossenen Ganzen zusammenhielt, sehr lose gewesen sein; das Fest hielt beide Gattungen, die es hervorgebracht hatte, neben einander aufrecht; das kurze und muntere Spiel diente nach der ernsten Unterhaltung zur Abspannung des Gemüths und zu einem fröhlichen Ausgang."

Es dürfte hier der Ort sein, Einiges über den Charakter des Satyrspiels zu sagen. Leider ist uns von den sämmtlichen Dichtungen dieser Gattung nur ein Stück erhalten, der Kyklops des Euripides; von den andern besitzen wir theils unbedeutende Bruchstücke, theils nur die Titel, ja selbst diese sind

Digitized by Google

uns nicht von allen sicher und vollständig überliefert. Daher eine Charakteristik dieses Spiels nur sehr unbestimmt, dürftig und einseitig ausfallen kann. Alles, was sich über die Satyrdramen nach dem einen vorhandenen Beispiele und nach den erhaltenen Bruchstücken und Titeln entweder mit Bestimmtheit sagen oder mit Wahrscheinlichkeit muthmaßen und ergänzen läßt, hat Welcker zusammengestellt in einer vortrefflichen Abhandlung über den Charakter dieses Spiels. Der Inhalt dieser Schilderung ist in seinen Hauptzügen und Grundgedanken folgender.

„Der Kern der Erfindung und ihre Hauptschönheit liegt in dem Gegensatze des alten ländlichen Satyrchores mit der neuen städtischen Tragödie oder den handelnden Personen, in der Vereinigung zweier Arten zu einem neuen Ganzen, in der Verschmelzung des Geistes und Tones, der Form und Einrichtung entgegengesetzter Stände, Kunstarten und Kunstzeitalter. Die Handlung hatte im Allgemeinen die Farbe der Tragödie; aber die Personen im vornehm prachtvollen Anzug erschienen unter freiem Himmel, in die Einsamkeit waldiger Landschaft versetzt und von den bocksartigen Springern des ländlichen Dionysos umgeben. Nicht eine Mischgattung bildete Pratinas, sondern die Einheit war so vollkommen, daß die Darstellung der Mythen durchaus auf den Chor berechnet und eingerichtet war, und daß das Wohlgefallen an diesen stehenden Masken hauptsächlich auf der Art beruhte, die Neugierde nur darauf gerichtet war, wie solche bei oder zu der besondern Handlung sich anstellten, wie das drollige dämonische Gefolge eines Gottes unter den mythischen, meist menschlichen Personen, in der Mitte all' dieser nach dem wirklichen Leben gestalteten, wenn gleich zum Theil wunderbaren Begebenheiten, nachdem es durch irgend einen Zufall in dieselben hineingezogen war, sich ausnähme und wie das gern gesehene Be-

Digitized by Google

kannte durch den Reiz einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit stets neu belebt würde. Auch war dies Drama nicht blos eine Zurückrufung oder Erneuerung der alten ländlichen Festlustbarkeit ihrem Ton und Wesen nach, sondern wenn allerdings die lustige Stimmung der alten Satyrtänze wieder die Herrschaft erhielt und der ernste Bestandtheil nach Zweck und Wirkung des Ganzen durchaus untergeordnet wurde, so mußte doch für den feinern Sinn das Anziehende nicht sowohl in einer Herstellung und Vervollkommnung des Alten mit seiner Lustigkeit liegen, als in dem ganz Neuen, welches sich auf die Wechselbeziehungen des Alten und des Neuen, Bäuerlichen und Städtischen, Niedrigen und Heroisch-Adeligen gründete, und in der hierdurch dem Witz eröffneten neuen Quelle."

„Die Personen der Sage, die Heroen, welche die Thaten ausübten oder zwischen Göttern und Unholden sich bewegten, blieben im Satyrspiel dieselben, die sie im Epos und in der Tragödie waren; nur wurde, damit die Auffassung der Geschichten gegen die Natur des Chores nicht allzu grell abstäche, der Anstrich von Würde und Feierlichkeit mehr oder weniger gemildert; die Heroen stimmten sich einigermaßen zu den Satyrn und dem Silen herab, und die närrischen Aeußerungen von diesen mußten auch ihnen manches Wort abnöthigen, welches nur aus diesem Verhältniß, nicht aus ihrem eigenen Charakter entsprang. Das Epos ward mit Scherzen durchflochten, die vom Chor ausgingen; aber die Heroen selbst in Spaßmacher zu verwandeln, sie zu erniedrigen, war keineswegs die Absicht des Spiels. Ein guter Theil der Geschichten war an sich heiterer Natur, wie die Dionysischen, die Liebesabenteuer der Götter, des Herakles mit der Omphale. Dahin gehören auch die meisten Märchen, indem diese das Gemüth wenig bewegen, selbst wenn sie Manches enthalten, das in der Wirklichkeit Grauen erregt; märchenhafte Volks-

Digitized by Google

sagen, einheimische und ausländische, waren der Inhalt vieler Satyrspiele. Diese Gegenstände, welche die ernste Tragödie niemals berührt hatte, konnten um so mehr in dem lustigen Geiste, welcher aus der ältesten Darstellung mit ihnen selbst herabgeerbt war, behandelt werden. Andere, die allegorischen Personen und Götter, wie Prometheus, Pandora, Kedalion, regten aller Wahrscheinlichkeit nach den Affect eben so wenig auf."

„Hiernach ist die Erklärung des Demetrius sehr gut, daß das Satyrspiel eine scherzende Tragödie sei, nämlich eine ernsthafte mythische Vorstellung nur zum Scherz, weil die Satyrn keinen Ernst kennen; sie hörte weder an sich objectiv und abgesondert, noch in der Behandlung, wenn gleich diese einige Töne niedriger gestimmt war, oder nach Beschaffenheit mancher Stoffe noch mehr in's Muntere fiel, im Ganzen genommen auf, Tragödie zu sein: aber durch ihre Verbindung mit den Satyrn wurde sie, von allen einzelnen Scherzen abgesehen, im Ganzen und durchhin scherzhaft. Keineswegs zufällig erscheint es daher, daß gar keine Spur aufzufinden ist von Satyrspielen aus der Homerischen und der gesammten ihr verwandten epischen Poesie, die Schlauheit des Odysseus, Polyphem und Kirke ausgenommen; daß insbesondere kein einziges Satyrspiel eine der vielen Tragödieen aus dem Troischen und Thebischen Kreise berührt. Wie dem Landvolk die epische und ganze adelige Poesie fremd geblieben war, so hielt sich auch noch das Satyrspiel vorzugsweise an die Volkssagen, welche wenig durch die Hand der Kunst gegangen waren, hohe Form nicht empfangen, und rein menschliche Charaktere und sittliche Beziehungen nicht in sich aufgenommen hatten."

„Die große Verschiedenheit des Satyrspiels von der Komödie fällt in die Augen. Diese geht aus von einer Lustigkeit und Scherzhaftigkeit, welche mit argloser Bewußtheit al-

Digitized by Google

les launig und drollig umwandelt und verkehrt; jenes ist durchgängig naiv, die Satyrn wissen von nichts Anderem, als was sie aussprechen; wie sie urtheilen, so sind sie selbst, sie machen nicht Scherz über die Personen und Verhältnisse, sondern wie sie ihrer eigenen Natur gemäß die Dinge ansehen und empfinden, darin besteht das Scherzhafte für den Gebildeten. Auch mit der Parodie hat das Satyrspiel durchaus nichts gemein; denn diese ist stets von Reflexion begleitet, und all' ihr Witz heftet sich an fremde Gedanken: die Satyrn, wenn sie zu parodiren scheinen, mißverstehen vielmehr auf naive Art, und stellen vor sinnigeren oder männlicheren Wesen ihre eigene rohe Natur bloß; durch die launigen Einfälle, die sie haben, machen sie nicht die andern, sondern sich selbst lächerlich. Auch darin zeigt sich der Unterschied, daß die Komödie durchzieht und lächerlich macht, um zu bessern und zu belehren, dem Satyrspiel aber dieser Zweck fremd geblieben ist."

Die Verbindung der Trilogie mit einem Satyrspiel nannte man eine Tetralogie, ihre Aufführung eine Didaskalie. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Benennung Tetralogie erst später aufgekommen ist, seitdem die Dichter statt einer Trilogie drei ganz verschiedene Tragödieen und ein Satyrspiel zusammen aufführten. „Nun waren es vier verschiedene Stücke, wovon das eine sich nur durch den stehenden Satyrchor und den damit übereinstimmenden Ton des Ganzen noch etwas mehr von den andern trennte, als sie unter sich abgesondert waren. Wenn nachher auch die Trilogieen des Aeschylos nebst ihrem zugehörigen Satyrspiel der äußern Uebereinstimmung wegen und weil man sich damals schon gewöhnt hatte, die Tragödieen seiner Trilogie mehr einzeln zu nehmen, als Tetralogieen verzeichnet wurden, wie die Orestee, so suchten Aristarchos und Apollonios das Unpassende und Unrichtige, was in diesem Sprachgebrauch lag, zu vermeiden, indem sie Trilogie

Digitized by Google

sagten ohne die Satyrspiele.“ Der Dichter nun, welcher zuerst in den tragischen Didaskalicen die trilogische Form abänderte, war Aeschylos' Nachfolger, Sophokles. Er führte zwar ebenfalls drei Tragödieen und ein Satyrspiel zusammen auf, aber seine Stücke waren nicht mehr durch Inhalt und Mythus innerlich verbunden. Jede Tragödie bildete ein abgeschlossenes, in sich vollendetes Ganze. Ihm folgten Euripides und die übrigen Tragiker, und nur sehr wenige Ausnahmen, in denen der eine oder andere Dichter Aeschylos' Kunstform wieder aufnahm, mögen später vorgekommen sein, soweit wir die überlieferten Tragödieentitel übersehen und beurtheilen können. Die Sitte aber, vier Dramen zur Aufführung zu bringen, war bereits ein feststehender Gebrauch geworden, dem jeder Dichter nachkam. Euripides nahm nur darin eine Aenderung vor, daß er, wie eine seiner ersten Didaskalieen zeigt, an die Stelle des eigentlichen Satyrdrama eine Dichtung mit einem heitern, lustigen Ausgange setzte, die man im eigentlichen Sinne eine scherzende Tragödie nennen darf, und die den Zweck des Satyrspiels vollkommen erfüllte. Dies war seine Alkestis. Ob Sophokles und andere gleichzeitige oder spätere Tragiker dieser Neuerung beitraten, bleibt aus Mangel an bestimmten Nachrichten ungewiß.

Man beurtheilt aber Sophokles' Didaskalieen ganz unrichtig, wenn man in ihnen, weil die einzelnen Tragödieen in keinem mythischen oder historischen Zusammenhange standen, einen Rückschritt, ein Aufgeben und eine Entsagung der trilogischen Kunst, wie wir sie in Aeschylos' Oresteia bewundern, erblicken will und darum, wie es neuerdings geschehen, zur Ehre und Rechtfertigung des Dichters ein ethisches oder politisches Band, das seine drei Tragödieen unter einander verknüpft habe, glaubt annehmen und aufsuchen zu müssen. Vielmehr war diese Abänderung ein Resultat des bedeutenden

Fortschritts, den die dramatische Kunst und Oekonomie unter Sophokles gethan hatte, und eine Vervollkommnung der bisherigen Didaskalieen, die auch von seinen Zeitgenossen als solche aufgefaßt und anerkannt worden ist. Seine nicht zusammenhängenden Dramen waren weit entfernt, als bunte Waare oder dramatisches Allerlei zu gelten; sie waren in Wahrheit eine reichere, werthvollere Festgabe, welche der Dichter dem Gotte darbrachte und die Mitwelt mit Beifall und Anerkennung belohnte. Während Aeschylos nur eine dramatische Dichtung in drei Abtheilungen vorführte, brachte Sophokles drei zwar unabhängige, aber in sich mehr vollendete Tragödieen zur Aufführung. Der fehlende Zusammenhang in Sophokles' und Euripides' Didaskalieen, welche neuere Kunstrichter so anstößig gefunden haben, wurde im Alterthum eben so wenig als ein Fehler oder Mangel angesehen, als der Zusammenhang in Aeschylos' Trilogieen als ein besonderer Vorzug erschien. Mit drei Auftritten hatte muthmaßlich die Tragödie begonnen; diese erweiterte Aeschylos zu drei in sich gegliederten Handlungen; Sophokles betrat die dritte und letzte Stufe, indem er drei unabhängige Tragödieen zusammen auf die Bühne brachte. Er suchte nämlich nicht blos durch neue Vorzüge und eine eigenthümliche Behandlungsweise gegen seinen so mächtigen Nebenbuhler aufzukommen, sondern ihn auch durch Mannigfaltigkeit der Darstellungen zu übertreffen.

Was nun endlich die Verfassung des Schauspielwesens und der Bühne betrifft, die Aeschylos' erfindsamem Geiste fast einzig ihre Begründung, Ausstattung und Vollendung verdanken, so daß selbst Sophokles, der Vollender der tragischen Poesie, nur Weniges und Unbedeutendes hinzuzufügen hatte: so waren die von ihm angewendeten Mittel sämmtlich darauf berechnet, daß in der ganzen äußern und sinnlichen Erscheinung des tragischen Spieles ein ungemeines, von der Alltäg-

Digitized by Google

lichkeit entferntes Ziel, ein höherer Schwung, ein ideales Gepräge desselben hervortrat und sichtbar wurde. Die räumlichen Verhältnisse der Scene wurden von ihm symmetrisch angeordnet und durch Decorationen schicklich verziert; er schuf das zur Maschinerie erforderliche Material, den gesammten theatralischen Apparat, um Götter und Dämonen auf Gerüsten zu zeigen und sie schwebend oder gruppirt in die Handlung seiner Stücke zu verflechten und den Augen der Zuschauer vorzuführen, um durch Druckwerke Versenkungen, durch andere Maschinen Veränderungen des Hintergrundes bewerkstelligen zu können. Pomphaft und prächtig erhaben war auch die Ausstattung der Schauspieler durch Kostüm, Masken, Schleppkleider, Kothurn und andere Mittel, welche die Gestalt über das gewöhnliche Maß erhöheten. Denn Heroen, wie Aeschylos sie dichtete,

Voll Adel die Brust, sechs Fuß die Gestalt, nicht Hasenpanieresherren,
Nein, Wurfspeer schnaubend und Lanzen und Schwerdt und des Helms weißbuschiges Dräuen,
Und des Harnisch Wucht und Schienen und Schild und siebengehäuteten Wehrmuth,

solche Heroen mußten auch äußerlich über die niedere Menschlichkeit erhoben werden. Es stieg das Riesenmaß der Leiber hoch über menschliches hinaus. Wir sind über Decoration und Ausschmückung der attischen Bühne, über die theatralischen Apparate, über das Kostüm der Schauspieler im Ganzen zu unvollständig unterrichtet, als daß eine zusammenhängende, befriedigende und anschauliche Darstellung der scenischen Repräsentation gegeben werden könnte. Die Einzelheiten, welche hierüber uns überliefert sind und sich einigermaßen zu einem Bilde vereinigen lassen, sollen weiter unten ihren Platz und ihre Zusammenstellung finden.

Digitized by Google

§. 4.

Die attische Tragödie eine Festfeier des Dionysos.

Um die innere und äußere Beschaffenheit der alten Tragödie, sowie die Eigenthümlichkeiten ihrer scenischen Darstellung richtig zu verstehen und zu begreifen, wird es nicht ohne Nutzen sein, sogleich auf den öffentlichen Zweck hinzuweisen, dem die tragischen Aufführungen in Athen gewidmet waren. Der große Unterschied, welcher in der Dichtung sowohl als auch in der Aufführungsweise zwischen der antiken und modernen Tragödie hervortritt, erklärt sich daraus leicht von selbst. In Athen war das Schauspiel nicht ein Privatunternehmen zur Unterhaltung für einen größern oder kleinern Kreis von Zuschauern bestimmt. Es war vielmehr ein allgemeines Volksfest, eine geheiligte Feier, ein Wettkampf der edelsten Talente zur Verherrlichung der Götterfeste eingesetzt; es war das Theater ein Staatsinstitut, die Aufführung der Dramen eine Staatsangelegenheit. Gedanke und Ausführung waren natürlich demselben Geiste entsprungen, und Aeschylos, ergriffen und durchdrungen von der Würde und Bedeutsamkeit dieser religiösen Festfeier, wurde zugleich Gesetzgeber der tragischen Dichtung und ihrer sichtbaren Ausstattung durch Malerei und Kostüm.

Diese religiöse Grundlage und festliche Bedeutung ist aber auch für ihre nähere Betrachtung und Beurtheilung der einzig richtige Standpunkt. Aeschylos', Sophokles' und Euripides' Werke sind in vielfacher Hinsicht ganz andere Dichtungen, als diejenigen Tragödieen, welche im Laufe der Zeit die dramatische Kunst und Poesie unter den neuern Völkern geschaffen hat. Denn während diese Bilder des vielfach bewegten Menschenlebens vorführen, die ihren Originalen möglichst genau entsprechen sollen, so tritt die attische Tragödie in ihrer

Digitized by Google

ganzen Erscheinung weit aus den Kreisen des gewöhnlichen Lebens heraus. Das Werk des Dichters, so wie die Darstellung des Schauspielers tragen beide einen ungemeinen Charakter, ein wunderbar ideales Gepräge an sich. Der höhere Schwung, welcher die Gemüther hauptsächlich an diesem Feste ergriff und dem alltäglichen Leben entrückte, scheint auch allen Bewegungen der tragischen Muse ein ungewöhnliches Maß von Kraft, Energie und Feuer gegeben zu haben. Fr. Jacobs sagt: „Das, was der Tragödie von ihrem Entstehen an den eigentlichen Charakter der Großartigkeit aufgeprägt hat, ist ihre enge Verbindung mit der Religion, indem sie als ein Mittel der Verehrung der Götter eine Würde behauptete, welche kein Aufwand der Kunst einem Gegenstande geben kann, der sich nur als geistreiche Unterhaltung geltend machen will.“ Dann setzt er hinzu: „Diejenigen, welche in der alten Tragödie nur die architektonische Kunst bewundern und ihre Wirksamkeit theils von der materiellen Beschaffenheit ihres Inhaltes, theils von der Art der Behandlung desselben herleiten, ohne auf ihre religiöse Grundlage zu achten, gleichen dem gelehrten Reisenden, welcher die Säulen der Tempel zählt und ihre Verhältnisse mißt, nicht aber an die Gottheit denkt, der er erbaut ist und von deren Dasein und Gegenwart er seine Weihe empfängt.“

Doch die Gottheit gibt ihrem Tempel nicht nur seine Bedeutsamkeit und Weihe, ihr Geist schafft und durchdringt auch seine architektonischen Formen und Verhältnisse. So ist auch die äußere Gestalt der attischen Tragödie gleichwie der innere Gehalt durch ihren religiösen Zweck vielfach bedingt gewesen und beides findet durch denselben in vielen Stücken seine befriedigende Erklärung. Die Thatsache: die attische Tragödie war eine religiöse Feier, dienend der Verherrlichung des Dionysos, gibt uns gleichsam den Schlüssel zu Melpomene's ge-

Digitized by Google

heimer wundersamer Werkstatt und eröffnet uns eine genauere Einsicht in das innere und äußere Wesen der tragischen Poesie.

Ueberblicken wir nämlich die Bildungsgeschichte und den Entwickelungsgang der Tragödie, so gibt sich bei allem Streben nach weiterer Ausbildung und Vervollkommnung doch überall eine gewisse Anhänglichkeit, ein beharrliches Festhalten an den einmal überlieferten Formen kund, eine Anhänglichkeit und Beharrlichkeit, die unserm Gefühle, gewöhnt an die große Beweglichkeit, vielfache Bildsamkeit und innere Schöpfungskraft des modernen Drama, oftmals starr und eigensinnig die Freiheit des schaffenden Genius zu beengen scheint. Sollte diese Anhänglichkeit an dem Alten und Bestehenden, diese Beharrlichkeit bei den hergebrachten Formen nur Laune und Gewohnheit, sollte diese beim ersten Anblick so befremdliche Selbstbeschränkung und formale Gebundenheit nur eine zufällige Erscheinung sein? „Die alte Kunst", sagt O. Müller so wahr und schön, „liebt überhaupt in allen Arten von Hervorbringungen sehr bestimmte und sich immer gleichbleibende Formen, die mit der Macht der Gewohnheit sich des Geistes bemächtigen und ihn sogleich in eine bestimmte Verfassung und Stimmung versetzen; scheinen diese Formen die lebendige Schöpferkraft zu beschränken, dem freien Gange der erfindenden Phantasie Fesseln anzulegen, so bekommen doch die Werke der alten Kunst gerade dadurch, daß sie ein einmal gegebenes Maß, eine vorgeschriebene Form auszufüllen haben, wenn das geistige Leben in ihnen dieser Form entspricht, jene eigenthümliche Gediegenheit, in der sie sich über die willkürlichen und zufälligen Hervorbringungen des menschlichen Geistes zu erheben und den Werken der ewigen Natur anzunähern scheinen, in denen mit der strengsten Gesetzmäßigkeit ein freier Schönheitstrieb harmonisch zusammenwirkt." Doch woher diese Liebe, diese Anhänglichkeit und Beharrlichkeit an den

Digitized by Google

einmal bestimmten Formen? Eine zufällige Erscheinung kann es ja doch nicht sein. Ich glaube, den ersten und hauptsächlichen Grund davon in der engen Verbindung suchen zu müssen, in welcher bei den Hellenen die Künste überhaupt, insbesondere aber die Tragödie mit der Religion und dem Götterkultus gestanden haben. Wie in Angelegenheiten der Religion und des Kultus aller Menschen Gemüth eine ehrfurchtsvolle Scheu durchdringt, welche an dem Alten und Bestehenden freventlich zu rütteln verbietet; wie das Alte weit entfernt ist, dem frommen, gläubigen Sinne als veraltet zu erscheinen, sondern gerade durch sein Alter an Heiligkeit und Ehrfurcht gewinnt: ebenso hielt auch die Pietät der Hellenen streng überall die hergebrachten Kultusformen fest, so daß auch das innere Wesen dadurch heiliger und unverletzlicher hingestellt wurde. Formen, die in der Poesie und Plastik, den Dienerinnen der Religion, einmal geschaffen waren, blieben für immer bestimmt und festgesetzt; sie durften zwar nach ihrer innern Anlage weiter ausgebildet, nicht aber unfromm weggeworfen werden. Und so hat die Tragödie, deren Emporblühen noch in die Zeit des religiösen Glaubens, der frommen Begeisterung und ernsten Erhebung fällt, mit Konsequenz und Beharrlichkeit den Typus, den ihr beim ersten Emporkeimen die Natur der Dionysosfeste gegeben, auch in ihrer weitern Entfaltung beibehalten.

Eine genauere Zergliederung ihres Baues und Organismus wird dies noch bestimmter erkennen lassen.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

Oekonomie der attischen Tragödie.

---

§. 5.

Sittliche Beschaffenheit der tragischen Handlung.

Die Tragödie, obschon ursprünglich auf dem Grunde des Epos und Melos ruhend und durch beide Gattungen der Poesie gewissermaßen angeregt, ist doch ein ganz neues, durchaus verschiedenes Erzeugniß der hellenischen Dichtkunst. Sie besteht zwar ebenfalls wie das epische Gedicht in der Darstellung von Handlungen; allein die Behandlungsweise des gemeinsamen Stoffes trennt beide weit von einander. Man würde die Tragödie durchaus unrichtig beurtheilen, wenn man sie als eine Verschmelzung der epischen und lyrischen Poesie, oder als ein eklektisches Produkt aus denselben ansehen wollte. Eine solche Ansicht läßt sich weder mit ihrer Entstehungsgeschichte noch mit ihrem Bau und Organismus in Einklang bringen. Ohne hier in eine Theorie der tragischen, epischen und lyrischen Dichtung eingehen zu wollen, knüpfen wir alle weitern Untersuchungen über das Wesen und die Beschaffenheit der attischen Tragödie sogleich an jene bekannte Definition, welche Aristoteles in seiner Poetik von derselben gegeben hat. Diese lautet: „Die Tragödie ist Nachahmung einer ernsten, vollständigen Handlung von einem gewissen Umfange, welche

Digitized by Google

in verschönerter Sprache von Handelnden, nicht durch Erzählung geschieht und durch Mitleid und Furcht die Reinigung derartiger Leidenschaften vollbringt."

Da nach dieser Erklärung die Tragödie Nachahmung einer Handlung ist, welche Furcht und Mitleid in der Brust der Zuschauer erwecken und dadurch eine Reinigung dieser und ähnlicher Leidenschaften vollbringen soll, so entsteht zunächst die Frage, welche Handlungen sind geeignet, diese Empfindungen zu erregen? Die Antwort hierauf ist einfach. Es sind dies solche Ereignisse und Handlungen, welche von großen Leiden und Unglücksfällen begleitet sind oder solche als Folgen nach sich ziehen. Unglücksfälle sind daher der Tragödie nothwendig und müssen, wenn auch nicht immer eintreten, doch wenigstens drohen und im Anzuge sein. Diesen pathetischen, d. h. traurigen, leidvollen Charakter hat die griechische Tragödie von ihrem ersten Ursprunge an fortwährend gehabt und bewahrt. Sie ging, wie wir gesehen haben, von den Leiden des Dionysos über auf die Leiden der Heroen. Aber nicht jede Handlung, welche traurige, schreckliche Folgen begleiten, ist darum tragisch und fähig, uns Mitleid und Furcht empfinden zu lassen. Dieses vermögen nur Leiden, welche sittlich tüchtige Personen betreffen. Aristoteles hat diese nothwendige Eigenschaft der tragischen Handlung, welche in obiger Definition das Wort „sittlich ernst" (*σπουδαία*) bezeichnet, an einer andern Stelle seiner Poetik noch bestimmter erörtert. „Weil die Tragödie," heißt es dort, „Furcht und Mitleid Erregendes nachahmen soll, denn dies ist der derartigen Nachahmung (der Tragödie) eigenthümlich, so ist zuerst klar und offenbar, daß man weder tugendhafte Menschen aus Glück in Unglück übergehen lassen darf, denn das erregt weder Furcht noch Mitleid, sondern ist gräßlich; noch lasterhafte aus Unglück in Glück, denn das ist am allerwenigsten tragisch, weil

Digitized by Google

es nichts von dem Erforderlichen enthält und weder beruhigend, noch bemitleidenswerth, noch furchtbar ist; noch auch Bösewichte aus Glück in Unglück, denn eine solche Anlage enthielt zwar Beruhigendes, aber weder Mitleid noch Furcht, denn jenes findet bei unschuldig Leidenden, dieses bei Personen unseres Gleichen statt und folglich kann dieser Erfolg weder Mitleid noch Furcht erregen. Es bleibt also nur der zwischen beiden in der Mitte Stehende übrig. Dieser ist weder ein durch Tugend und Gerechtigkeit Ausgezeichneter noch durch Schlechtigkeit und Lasterhaftigkeit, sondern ein durch ein Versehen in's Unglück Uebergehender von solchen Menschen, welche hoch in der Achtung und im Glücke stehen, wie Oedipus und Thyestes und die hochragenden Männer aus dergleichen Geschlechtern." Der Sinn dieser Worte ist klar und deutlich. Aristoteles fordert als Objekt für die tragische Dichtung Leiden, welche das Thun und Handeln sittlicher Menschen betreffen. Denn nur für die unglücklichen Schicksale solcher Personen vermag der Zuschauer Theilnahme, Mitleid und Furcht zu empfinden. Die Handlungen sittlicher Menschen, aus welchen tragische Unglücksfälle entspringen, bestehen in Verirrungen und Abweichungen vom ewigen Recht und Sittengesetz, welches als Richtschnur und Norm alles menschliche Denken und Thun leiten soll. Diesem Fehlen und Abirren von rechten Wege liegt nicht moralische Schlechtigkeit und Verderbtheit zum Grunde, sondern objektive oder subjektive Verwirrung, indem der Mensch entweder von äußern Hemmungen bedrängt oder durch eigene Irrthümer und Leidenschaften verblendet, unwillkürliche Uebelthaten und Verbrechen begeht und dadurch einen gewissen Grad von Schuld auf sich ladet. Um es kurz zu sagen, die Helden, deren Leiden uns rühren sollen, dürfen weder Götter noch Teufel sein, sondern Wesen unserer Art, Menschen, aber so vollkommen als nur möglich. Denn

Digitized by Google

auch der vollkommenste ist nicht vor Fehltritten sicher, wenn Ate, der böse Dämon der Verblendung, über ihn kommt. „Je höher der Mensch steht," sagt Göthe, „desto mehr steht er unter dem Einfluße der Dämonen und er muß immer aufpassen, daß sein leitender Wille nicht auf Abwege gerathe" *).

Als erste Forderung an die tragische Handlung stellt sich also heraus, daß ihre Träger sittlich tüchtige Personen sind. Die griechische Tragödie hat in ihrer Blüthezeit diese Bedin-

---

*) Schiller sagt in s. Abhandl. über die tragische Kunst (Sämmtl. Werke Bd. 11. S. 471.): „Nur das Leiden sinnlich moralischer Wesen, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken. Wesen also, die sich von aller Sittlichkeit lossprechen, wie sich der Aberglaube des Volks oder die Einbildungskraft der Dichter die bösen Dämonen malt, und Menschen, welche ihnen gleichen, — Wesen ferner, die von dem Zwange der Sittlichkeit befreit sind, wie wir uns die reinen Intelligenzen denken, und Menschen, die sich in höherem Grade, als die menschliche Schwachheit erlaubt, diesem Zwange entzogen haben, sind gleich untauglich für die Tragödie. Ueberhaupt bestimmt schon der Begriff des Leidens, und eines Leidens, an dem wir Theil nehmen sollen, daß nur Menschen im vollen Sinne dieses Worts der Gegenstand desselben sein können. Eine reine Intelligenz kann nicht leiden, und ein menschliches Subject, das sich dieser reinen Intelligenz in ungewöhnlichem Grade nähert, kann, weil es in seiner sittlichen Natur einen zu schnellen Schutz gegen die Leiden einer schwachen Sinnlichkeit findet, nie einen großen Grad von Pathos erwecken. Ein durchaus sinnliches Subject ohne Sittlichkeit und solche, die sich ihm nähern, sind zwar des fürchterlichsten Grades von Leiden fähig, weil ihre Sinnlichkeit in überwiegendem Grade wirkt, aber von keinem sittlichen Gefühl aufgerichtet, werden sie diesem Schmerz zum Raube — und von einem Leiden, von einem durchaus hülflosen Leiden, von einer absoluten Unthätigkeit der Vernunft wenden wir uns mit Unwillen und Abscheu hinweg. Der tragische Dichter gibt also mit Recht den gemischten Charakteren den Vorzug, und das Ideal seines Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen."

Digitized by Google

gung stets erfüllt; nur auf ihrem Wendepunkte, der in Euripides' Dichtungen erscheint, ist sie von derselben etwas abgewichen. Dagegen hat in Aeschylos' und Sophokles' Werken das durchaus Schlechte, Niedrige und Verwerfliche nie einen Platz gefunden; Bosheit und scheusliche Verbrechen darzustellen verbot ihnen das sittliche Gefühl. Es versteht sich aber von selbst, daß nicht alle Personen, welche in der Tragödie handelnd auftreten, gleiche sittliche Beschaffenheit haben können; denn jede Handlung, jeder Streit und Kampf der berechtigten und unberechtigten That, jede Schlichtung und Aussöhnung feindlicher Parteien würde alsdann aufgehoben sein; aber alle, selbst die minder edlen und vollkommenen, haben von ihrem Standpunkte aus und durch die Gedanken, auf welche sich ihre Handlungsweise stützt, bis zu einem gewissen Grade Recht. So die Atriden in Sophokles' Aias, Kreon in der Antigone, Odysseus im Philoktet. Eigentliche Bösewichter haben Aeschylos und Sophokles nie vorgeführt *). Euripides dagegen, dessen Tragödie immer mehr zur Wirklichkeit herabsteigt und sich vorzugsweise in naturgetreuer Darstellung menschlicher Leidenschaften und psychologischer Zustände gefällt, hat auch Charaktere eingeführt, die wenig entfernt sind, Bösewichter zu sein, wie die achäischen Fürsten

*) In dieser Eigenschaft besteht die Idealität der tragischen Charaktere. Schlegel in s. Vorles. über dram. Kunst und Lit. Bd. 1. S. 71. sagt: „Man stimmt darin überein, die Darstellung in der griechischen Tragödie sei idealisch. Dieß ist nicht so zu verstehen, als wären die darin eingeführten Personen insgesammt sittlich vollkommen. Wie sollte unter solchen ein Widerstreit stattfinden, den doch die Verwickelung des Dramas erfordert? Es werden Schwächen, Fehler, ja Verbrechen an ihnen geschildert, aber überall sind ihre Sitten über die Wirklichkeit hinaus geadelt, und jeder Person ist so viel Würde und Größe verliehen, als ihr Antheil an der Handlung es nur irgend gestattet."

Digitized by Google

in den Trojanerinnen, Polymestor in der Hekabe, Menelaos im Orestes, den selbst Aristoteles als ein Beispiel unnöthiger und übertriebener Charakterschlechtigkeit bezeichnet. Ein passendes Beispiel, die moralische Beschaffenheit einer tragischen Handlung ins rechte Licht zu setzen, ist der Charakter des Oedipus, dessen Uebelthaten unbewußt und unwillkürlich geschahen, und der wohl einen jeden auffordern durfte zu dem Bekenntnisse, ob er nicht unter gleichen Umständen in gleicher Weise gehandelt haben würde.

Unter dem Einflusse jener verderblichen Ate, welche die Menschen in Versuchung führt und Geist und Sinne bethörend zu großen und schrecklichen Verbrechen hinreißt, standen insbesondere jene dämonischen Gestalten der hellenischen Heroenzeit. Daher die Tragiker in den Mythen, welche die Thaten und Kämpfe, Gefahren und Leiden jener Halbgötter und Helden bewahrten, einen eben so geeigneten als reichen Stoff für ihre Dichtungen fanden, der ihnen um so willkommener sein mußte, je klarer und bestimmter zugleich diese mythischen Gestalten fast wie historische Größen im Bewußtsein der Hellenen lebten.

Doch bevor wir die Oekonomie der attischen Tragödie weiter verfolgen, wollen wir diesem großen, umfangreichen Mythengebiete noch einige Schritte näher treten, um wenigstens einen allgemeinen Ueberblick über dasselbe zu gewinnen.

§. 6.

Das Mythengebiet der griechischen Tragödie.

Den Inhalt der attischen Tragödie bildeten also die Mythen der Vorzeit, jene reichhaltigen Schätze der Stamm- und Heldensagen. Ausgeschlossen blieb die eigentliche Zeit- und Menschengeschichte. Historische Dramen, Charakterstücke, wie

Digitized by Google

sie über die heutige Bühne gehen, haben die griechischen Tragiker nicht geliefert. Denn die wenigen Ausnahmen, die man dieser Behauptung vielleicht entgegen halten möchte, wie Phrynichos' Phönissen und Eroberung von Milet, Agathon's Blume — Aeschylos' Perser dürfen hierher gar nicht gezählt werden —, sind vielleicht nicht einmal solche Ausnahmen gewesen, wie sie uns nach den Titeln, die nur erhalten sind, jetzt erscheinen; wenigstens heben sie die Thatsache nicht auf, daß die Tragiker für ihre Dichtungen stets die Mythen der Heroenzeit gewählt haben. Fragen wir nach dem Grunde dieser stofflichen Beschränkung, so steht zwar fest, daß jene Mythen, wie erwähnt worden ist, sich darum für die Tragödie vorzüglich eigneten, weil ihr Inhalt selbst in hohem Grade tragisch war. Auch ist zu beachten, daß damals, als die Tragödie sich entwickelte und ihrer Blüthe entgegenging, die hellenische Geschichte noch jung und ohne größern Umfang war und das Verständniß und die allgemeine Anerkennung derselben jener thatkräftigen Zeit, welche selbst nach allen Seiten hin Geschichte schuf, ziemlich fern lag. Doch wie dringend auch diese beiden Thatsachen jene Beschränkung geboten haben mögen, so darf man hierbei den Umstand nicht ganz unberücksichtigt lassen, daß die tragischen Aufführungen nach ihrer ursprünglichen Bestimmung eine religiöse Festfeier sein und bleiben sollten. Die Tragödie durfte daher wohl vom Dionysos auf andere Heroen übergehen, aber nicht zu dem niedern Menschengeschlecht herabsteigen. Dieser Schritt würde ihr wunderbar erhabenes Gepräge, das sie zur Verherrlichung der Götterfeste vorzüglich befähigte, verwischt und ihre religiöse Beziehung aufgehoben haben. Die griechische Heroenfabel war ein Gewebe nationaler und örtlicher Ueberlieferungen, gleich verehrt als Anhang zur Religion und Vorrede zur Geschichte; durch Gebräuche und Denkmäler im lebendigen An-

Digitized by Google

denken des Volkes erhalten und durch vielfache Behandlung der epischen Dichter für die Kunst und Poesie vorbereitet.

Aeschylos darf auch in Ansehung des Stoffes als Schöpfer und Begründer der attischen Tragödie angesehen werden. Denn er brachte sie auch dadurch auf ihre Bahn, daß er für sie zuerst gehaltvolle, pathetische Mythen aus dem alten Epos, den homerischen und kyklischen Gedichten, erwählte. Denn die Tragödieen vor Aeschylos, allerdings nur wenige, deren Titel uns bekannt sind, weisen nicht auf das Epos als ihre Quelle zurück. Hält man dagegen Aeschylos' Tragödieentitel mit dem Epos zusammen, so zeigt sich, welch' reichhaltige Fundgrube dasselbe für ihn gewesen ist. Der Ueberblick dieser Titel läßt deutlich erkennen, daß Aeschylos mit seinen Darstellungen hauptsächlich beim Epos stehen blieb. Mit sehr wenigen Ausnahmen gründet er seine Trilogieen auf die Gedichte des epischen Kyklos, entweder in ihrem Ganzen oder in ihren Haupttheilen genommen. Nur selten hat er die Verzweigungen des Epos und die anstreifenden dämonischen Geschichten und einzelne Lokalsagen behandelt. Auch Sophokles blieb größtentheils dem Epos getreu. Die Titel seiner Tragödieen beweisen, daß mehr als die Hälfte von allen aus demselben genommen sind, oder an Zweige desselben als Fortsetzung sich anschließen. Er hat eine besondere Vorliebe für den troischen Mythenkreis, nächst diesem für den thebischen. Außerhalb des epischen Kyklos steht die kleinere Hälfte seiner Tragödieen, in welchen er das Gebiet der Argonautenfabel, eine kleine Zahl argivischer und mykenischer Mythen, dann auch einige attische und dämonisch-heroische Sagen behandelt hat. Da sich also die Dichtungen dieser beiden ersten und vorzüglichsten Tragiker hauptsächlich an den epischen Kyklos anschlossen, so heißt Homer, der Stifter und Gründer desselben, bei den Alten nicht mit Unrecht auch Vater der Tragödie. Durch Euripides wurde

der Umfang des tragischen Mythengebietes bedeutend erweitert. Sein erfindsames Talent hat sowohl die hervorstechenden als auch die mehr verborgenen Begebenheiten und Schicksale der Fürstenhäuser, Helden und Frauen der Tragödie zugänglich gemacht; er hat eben so gut neue Stoffe, besonders auf dem Gebiet der weiblichen Leidenschaft, aufzufinden, als die vorhandenen und schon bearbeiteten umzudichten verstanden, so daß er wesentlich die Fundgruben des tragischen Mythus erschöpft und den Nachfolgern mehr die Ausschmückung und Veränderung desselben, als eigenthümliche Gänge übrig gelassen hat. Namentlich wußte er den patriotischen Dramen einen großen Reiz und Umfang zu geben, die sich bei ihm gern auf attischen Boden und Ruhm erstrecken. Von Aeschylos und Sophokles unterscheidet sich Euripides in der Wahl der Gegenstände hauptsächlich dadurch, daß er verhältnißmäßig weit weniger Stoffe, nicht viel über ein Drittheil seiner Stücke, aus dem nachhomerischen Epos entnommen hat. Auf die thebische Königssage geht zwar eine noch größere Anzahl seiner Tragödieen als bei Sophokles, weit weniger aber auf die Heldensagen des troischen Kreises, besonders von Memnon an abwärts. Auch die Odyssee, welche den Sophokles besonders anzog, hat dem Euripides keine Tragödieen abgewonnen. Ueberblicken wir die Gesammtzahl der überlieferten Tragödieen und Titel von den drei großen Meistern, so sammelt sich der Inhalt ihrer tragischen Mythologie, wie sie durch gemeinsame Thätigkeit und gegenseitigen Wetteifer gestaltet worden ist, zunächst und hauptsächlich um die troische Heldensage, auf Grund des homerischen und kyklischen Epos; dann um die Königshäuser von Theben und Argos, schwächer um die von Aetolien und Thessalien, woran sich die Argonautenfabel anschließt; ferner um einige Heroen, die ihren eigenen Kreis bilden, um Herakles und Theseus, wodurch dann ein Uebergang

Digitized by Google

zu den attischen Sagen vermittelt wurde. Daneben trieb der tragische Mythus noch eine Zahl von Sprossen und Zweigen, indem auch noch manche verborgene und entferntere Ortssage hinzugezogen wurde. Dagegen wurden die dämonischen, mystischen und barbarischen Stoffe, die zahlreich in den dionysischen Mythen hervortreten, nicht sowohl Eigenthum der Tragödie als des Satyrspiels. Aus dem Epos wurde aus Gründen, die bereits oben angedeutet sind (s. S. 35.), der Stoff zu den Satyrdramen selten genommen. Aeschylos hat daher entlehnt den Proteus, die Kirke; Sophokles umgab mit Satyrn das Urtheil des Paris, die Hochzeit der Helena und den Götterstreit; Euripides nahm aus der Odyssee den Kyklops.

§. 7.

Ueber die tragischen Charaktere.

Da die Tragödie Handlung darstellen soll, Handlung aber handelnde Personen erfordert, denen wieder nach ihren Gesinnungen und Sitten und nach ihren Gedanken und Begriffen nothwendig eine bestimmte Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit, kurz ein Charakter zukommt, so erhellt, daß nächst dem Mythus, welcher den Verlauf der Handlung gibt, die Charakterschilderung und Sittenzeichnung gleichfalls ein Hauptstück der tragischen Oekonomie ist. „Hauptsache", sagt Aristoteles, „und gleichsam Seele der Tragödie ist der Mythus, das zweite aber Sittenzeichnung." Derselbe stellt an die Charakteristik vier Forderungen. Sie soll edel, angemessen, gleichartig und gleich oder consequent sein. Edle Charaktere sind sittlich tüchtige Personen, wie wir sie oben bezeichnet und deren Nothwendigkeit für die Tragödie bereits dargelegt haben. Die Angemessenheit der Charakterzeichnung besteht aber darin, daß die Reden als Aus-

druck der Gesinnung und Gedanken zu den Verhältnissen des Sprechenden passen. Auch Horaz hat in dem Briefe über die Dichtkunst darauf aufmerksam gemacht. „Es ist ein großer Unterschied", sagt er, „ob ein Sclave spricht oder ein Heros, ein welker Greis oder ein jugendlicher Brausekopf, eine hochgebietende Frau oder eine geschäftige Amme, ein unstäter Kaufmann oder ein an sein Gütchen gebundener Bauer, ein Kolcher oder ein Assyrer, einer der in Theben oder der in Argos aufgewachsen ist." Und an einer andern Stelle: „Wünschest du hingerissene Zuschauer, — so mußt du jedes Alters Charakter ausprägen und den stets sich wandelnden Geschlechtern und Jahren zutheilen, was ihnen gebührt. — Also gib dem Jünglinge keine Greisenrolle, dem Knaben keine Mannesrolle: bleibe stets bei dem, was mit jedem Alter verknüpft und ihm angemessen ist." Diese Bedingung hat Euripides oft in auffallender Weise nicht beachtet, wie auch Aristoteles bemerkt, der die Rede der Melanippe als Beispiel unpassender und unangemessener Charakteristik anführt. Melanippe entwickelte nämlich in einem Stücke, Anaxagoras' naturphilosophische Lehren, als von ihrer Mutter, der Prophetin, überkommen. Was die dritte Forderung, die Gleichartigkeit der Charaktere betrifft, welche für die Erreichung des tragischen Zweckes von vorzüglicher Wichtigkeit ist, so hat sich Schiller darüber in folgender Weise ausgesprochen: „Wir müssen uns einen Begriff von dem Leiden machen, an dem wir Theil nehmen sollen: dazu gehört eine Uebereinstimmung desselben mit etwas, was schon vorher in uns vorhanden ist. Die Möglichkeit des Mitleids (auch die Möglichkeit der Furcht) beruht nämlich auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Aehnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt. Ueberall, wo diese Aehnlichkeit sich erkennen läßt, ist das Mitleid nothwendig, wo sie fehlt, unmöglich. Je sichtbarer

und größer die Aehnlichkeit, desto lebhafter unser Mitleid; je geringer jene, desto schwächer auch dieses. Es müssen, wenn wir den Affekt eines anderen ihm nachempfinden sollen, alle inneren Bedingungen zu diesem Affekt in uns selbst vorhanden sein, damit die äußere Ursache, die durch ihre Vereinigung mit jenen dem Affekt die Entstehung gab, auch auf uns eine gleiche Wirkung äußern könne. Wir müssen, ohne uns Zwang anzuthun, die Person mit ihm zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustande unterzuschieben fähig sein." Es gibt aber an und für sich eine doppelte Gleichartigkeit der Charaktere: die eine für die Denkungsart und Vorstellungen des Volkes und der Zeit, aus welchen der Stoff der Tragödie genommen ist, und eine andere für die Zeit und die Zuschauer, für welche sie gedichtet ist. Zugleich leuchtet ein, daß die Gleichartigkeit der Charaktere für die Denkungsart und die Vorstellung seiner Zeit dem tragischen Dichter oben an stehen und wichtiger sein muß, als jene andere, die wir die historische nennen wollen, da sie es hauptsächlich ist, welche der Dichtung ihren Eindruck bei den Zuschauern sichert, indem diese eben nur ihre Zeit und ihre Bestrebungen in derselben wiederfinden. Die griechischen Tragiker haben daher sehr recht gethan, sich nur an diese Gleichartigkeit der Charaktere gehalten zu haben, und sie durften dies auch um so mehr thun, da ihnen die Mythen ihrer Vorzeit theils nur einheimische Sitten und Charaktere boten, theils auch als mythische Stoffe eine historische Treue der Charakteristik weder zur Pflicht machten noch überhaupt zuließen. Ihre Charakterschilderungen sind daher oft nur Abbilder theils ihrer Zeit, theils ihrer eignen Persönlichkeit und Denkungsart.

Was endlich unter der Gleichheit und Konsequenz der Charaktere zu verstehen sei, hat Aristoteles selbst noch bestimmter bezeichnet, indem er hinzufügt: „selbst wenn der nachgeahmte Charakter ungleich ist und eben darin sein Wesen

Digitized by Google

besteht, so muß gleichwohl die Inconsequenz sich consequent bleiben." Ungleichheit findet er in Euripides Iphigenie in Aulis; „denn die Flehende gleicht gar nicht der nachherigen." Ueber diese Eigenschaften der Charakterzeichnung stellt Aristoteles noch eine andere, gleichsam als die oberste und höchste Bedingung, nämlich die Idealität. „Weil die Tragödie Nachahmung des Edleren ist", heißt es an einer andern Stelle der Poetik, „so müssen wir es machen, wie die guten Portraitmaler, welche, indem sie die individuelle Gestalt wiedergeben, sie zugleich wohlgetroffen und idealisirt malen. So muß auch der Dichter, wenn er Zornige und Fahrlässige und mit andern derartigen Fehlern Behaftete schildert, dieselben, ohne ihnen diese Eigenschaften zu nehmen, zugleich anständig gestalten" *).

Doch genug der allgemeinen Bemerkungen. Wenden wir nun den Charakteren selbst, wie sie uns in Aeschylos', Sophokles' und Euripides' Dramen entgegentreten, unsere Betrachtung zu.

§. 8.

Aeschylos', Sophokles' und Euripides' Charaktere.

Aeschylos' und Sophokles' Charaktere stimmen in dem gemeinsamen Begriffe der Idealität überein, während Euripides darin von ihnen abweicht. Die beiden ältern Tragiker haben eigentlich nichts Anderes, als ideale Typen eines bestimmten, allgemeinen Begriffs, Abstrakta von geschlossenem, festem Gehalte gegeben, Euripides hingegen Individuen von unbestimmtem Werthe, wandelbare, veränderliche Persönlichkeiten. Schiller schrieb einmal an Goethe: „Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des alten Trauerspiels mehr oder weniger ideale Masken sind und keine eigentlichen Individuen, wie

*) Vergl. die Anmerkung auf S. 49.

Digitized by Google

ich sie in Shakespeare und auch in Ihren Stücken finde. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedipus und in der Antigone blos die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie blosen logischen Wesen eben so entgegengesetzt sind, als blosen Individuen." Hierauf antwortete Goethe: „Sie haben ganz recht, daß in den Gestalten der alten Dichtkunst, wie in der Bildhauerkunst ein Abstraktum erscheint, das seine Höhe nur durch das, was man Stil nennt, erreichen kann." Diese an sich sehr richtigen Bemerkungen können hauptsächlich auf Aeschylos und Sophokles ihre Anwendung finden; auf Euripides passen sie weniger. Bei jenen gehen die Charaktere scharf und vollständig ausgeprägt dem Plane des Stückes voran und bestimmen durch ihr festes sicheres Wesen den Gang der Handlung und ihre Grenzen; bei diesem dagegen halten sie Schritt mit dem Gange der Handlung und den Strömen des Pathos; sie sind dramaturgische Werkzeuge in der Hand des Dichters und dienen dem Plane und Zwecke seiner Stücke.

Man wird die Besonderheiten dieser den drei Repräsentanten der tragischen Kunst eigenthümlichen Charakterzeichnung vollkommen verstehen und begreifen, wenn man die Zeiten und politischen Verhältnisse, in denen jeder dieser Dichter lebte und blühte, dabei in Betrachtung zieht. Aeschylos stand, als die denkwürdigen und erfolgreichen Siege bei Marathon und Salamis erkämpft waren, in der schönsten Blüthe des Mannesalters; er selbst hatte an der marathonischen Feldschlacht thätigen Antheil genommen und zur Rettung des Vaterlandes beigetragen. Er gehörte zu den Griechen, welche

Digitized by Google

diese größten Ereignisse ihrer Nation nicht blos der Zeit nach erlebt, sondern auch mit allen Gefühlen eines patriotischen Gemüths in sich aufgenommen hatten; er war ein Marathonskämpfer, d. h. einer jener patriotischen heldenmüthigen Athener von altem Schrot und Korn, in deren männlicher Brust und ehrenfester Gesinnung alle die Größe und Herrlichkeit wurzelte, die in Athen nach den Perserkriegen so überraschend schnell hervortrat. Zwischen Denken und Handeln, Wort und That fand damals das vollkommenste Gleichgewicht statt; Religion und Staatsleben standen auf einem festen, sichern Boden, den erst die später auftauchende Demokratie zu erschüttern drohte. Die öffentliche Rede vermochte den Lauf der politischen Ereignisse und Staatsangelegenheiten nur soweit zu lenken oder zu bestimmen, als ihr die Tüchtigkeit des Sprechers eine Gewährschaft leistete. In dieser Zeit lebte und dichtete Aeschylos. Das Bild derselben und der ihre eigenen Gesinnung zeigt idealisirt eine jede Tragödie desselben, sowohl in ihrer ganzen Anlage als namentlich in den einzelnen Charakteren, die darin auftreten. Die Grundzüge seiner Idealisirung sind Erhabenheit des Wesens, Charakterstärke und einfache, aber durch Begeisterung und Selbstbewußtsein gehobene Wahrheit. Markige, kraftvolle Charaktere, großartige und erhabene Tugendbilder, der heldenmüthigen Vorzeit entlehnt, kolossale imposante Figuren, kurz und bestimmt, oft mit herber Strenge gezeichnet, sind Aeschylos' Eigenthum. Fast allen seinen Personen hat er einen kräftigen Willen, Muth und unbeugsamen Trotz in dem Kampfe mit ihren Widersachern eingehaucht. Sie haben ferner alle etwas Dauerndes, Durchgehendes, Permanentes, wie Schiller sagt, was das ganze Stück hindurch unverändert bleibt und in jeder Rede und Handlung wieder durchklingt.

Der Zeit des Aeschylos gehört zum Theil auch noch So-

Digitized by Google

phokles an. Auf seine Jugend fällt der Abglanz der Perserkriege, sein Mannesalter hält Schritt mit der wachsenden Macht Athens; er sieht die Blüthezeit, aber auch noch den Verfall des attischen Staates. Er selbst stand mitten unter einer großen Zahl feingebildeter und erleuchteter Geister und nahm den unmittelbarsten Antheil an der allgemeinen Bildung, geistigen Regsamkeit und künstlerischen Bestrebung nach Abrundung und richtigem Verhältniß zwischen Gehalt und Form. Sophokles steht ganz auf dem plastischen Standpunkte der perikleischen Zeit, welche in allen Verhältnissen des Lebens und der Kunst von der schroffen und harten alterthümlichen Symmetrie und massenhaften Breite zur abgerundeten Eleganz, gefälligen Würde und idealen Schönheit überging. Was nun Sophokles' tragische Charaktere angeht, so möge ihre allgemeine Beschaffenheit und ihr Verhältniß zu denen des Aeschylos zunächst aus dem erhellen, was Bernhardy über sie so wahr und treffend bemerkt hat: „Seine Charaktere bekamen einen individuellen, aus vielseitiger Erfahrung geschöpften Gehalt, und wenngleich sie auch hier nicht aufhören, Symbole von Tugendbegriffen ohne subjective Vertiefung zu sein, so belebt sie doch das kunstreiche Detail ihrer mannigfaltigen, in's Feine gemalten Züge, und die Gegensätze, welche sie aus sich erzeugen und gegen einander kehren, erfüllen sie mit Blut und aller energischen Schärfe der Persönlichkeit. Sie tragen in der eignen Brust ihr Glück und ihre Zukunft, ohne durch ein dunkles Schicksal, durch Orakel und Traumbilder bestimmt zu werden; hier geht alles menschlich und im Lichte des freien Willens her. Sophokles' Charaktere, wie verschieden auch immer an Umfang und Größe, sind immer glänzend und faßbar, gediegen und ideal, was sie nach der von ihm ausgesprochenen Norm sein sollten, sie erinnern aber mehrmals an die plastische Geschlossenheit und Kälte des Marmors." Sophokles ist

Digitized by Google

in der Charakterzeichnung viel reicher und darstellender als Aeschylos. Er weiß seine Charaktere durch berechnete Gegensätze zu heben; so die Elektra durch die Chrysothemis, die Antigone durch die Ismene. Ueberhaupt hat Sophokles das weibliche Gemüth tiefer beobachtet; er kennt seine aufopfernde Liebe, seinen Heroismus, seine gereizte Rachsucht, seine Milde und seine sanfte liebenswürdige Schwäche. In der Tekmessa sehen wir ein Bild der hingebenden Liebe, in der Dejanira die Eifersucht mit unvergleichlicher Poesie und Wahrheit geschildert, in der Klytämnestra das schuldbewußte Gemüth des Weibes, das vor sich selbst entfliehen will. Und welche charaktervolle Darstellung der Männer. Wir finden bei ihm den wilden, ungestümen Aias und den besonnenen Agamemnon, den schlauen und doch stets würdevollen Odysseus, neben ihm den jügendlichen, liebenswürdigen Neoptolemos; ferner den greisen, erhabenen Teiresias und den stolzen, herrischen Kreon; den tiefgebeugten, milden Oedipus auf Kolonos und den eifernden Polyneikes, der ungestüm in sein Verderben rennt. Wenn in Aeschylos' Charakteren eine gewisse Stabilität wahrnehmbar ist, die durch die ganze Tragödie hindurch bleibt, so zeigt Sophokles dagegen ihre Entwickelung in und durch Handlung, die Uebergänge aus einer Stimmung in die andere, kurz ein eigentliches Seelenleben. Und dies geschieht mit solchem Bewußtsein, daß er stets die Personen erst von einer andern Seite zeigt, als zu welcher sie sich nachher natürlich und nothwendig entwickeln.

Obgleich Euripides nur elf Jahre jünger war als Sophokles, und auch noch vor ihm starb, so gehört er doch schon der Generation an, in welcher die in Sophokles' Tragödieen noch vereinten und von dem edelsten Schönheitssinne beherrschten Richtungen mit einander in unversöhnlichen Widerspruch gerathen sind. Euripides ist in seinen Werken der poetische Re-

präsentant der Ochlokratie. Seine Zeit war die der Zerrissenheit und Parteiung in politischen und religiösen Dingen; es war eine Zeit, in welcher das Volk nicht mehr blos einen durchaus und tüchtig gebildeten Kern enthielt, sondern wo auch die große Menge ein oberflächliches Wissen besaß und dieses bei den meisten die Stelle der Bildung vertrat; eine Zeit der Schwäche und Unstätigkeit, in welcher eine Bildung durch Rede und Lehre an die Stelle der eigentlichen Begeisterung getreten war, in welcher Sentimentalität für Gefühl, Unterhaltungssucht für Liebe zur Wissenschaft gehalten wurde. Es war eine Zeit, in welcher die zum Verständniß hoher und erhabener Dichtungen nöthige Geisteskraft mehr und mehr abnahm; in welcher die Menschen zur Anstrengung des Denkens zu träge geworden waren und darum alle Gedanken gehörig vor sich ausgebreitet, alle Ideen und Urtheile vollständig entwickelt, alle Bilder hübsch ausgemalt haben wollten. Euripides, ein Kind dieser Zeit, huldigte ganz dem herrschenden Geschmacke derselben. Ihm selbst war nicht, wie Aeschylos und Sophokles, der Funken des göttlichen Genius, sondern wohl nur ein großes und schönes Talent zu Theil geworden. Mit diesem Dichtertalente verband er die allgemeine rednerische und philosophische Bildung seiner Zeit. Zum großen Theile verdankte er seine Bildung dem Umgange und Unterrichte der Philosophen Anaxagoras, Protagoras, Prodikos und Sokrates, während seine beiden Vorgänger von aller Schulphilosophie ganz frei geblieben waren und ihre Ansichten über das Wesen der Dinge, wie die Griechen der frühern bessern Zeit überhaupt, theils aus den überlieferten Werken der Dichtkunst, theils aus dem wirklichen Leben geschöpft hatten. Auch hat er nie an den öffentlichen Angelegenheiten unmittelbar thätigen Antheil genommen. Da er nun, ganz und gar ein Mann des Tages, sich in seinen Tragödieen nie über sein Publikum er-

Digitized by Google

hob, sondern mit demselben auf einer Stufe stand, so war er allerdings geeignet, sich bald den Beifall der großen Menge seiner Zeitgenossen zu erwerben, während die wenigen Tüchtigen und Einsichtsvollen, wie Aristophanes, in ihm den Repräsentanten und Beförderer der Schwächen und Fehler ihrer Zeit erkannten und tadelten. Welcker bemerkt sehr richtig: „Alles, was in den Fröschen des Aristophanes gegen Euripides zielt, läßt sich unter den einen Gesichtspunkt zusammenfassen, daß er die Idealität aufgegeben und mit der Kunst allzu sehr zu dem Leben seiner Zeit herabgesunken sei, zu ihren Interessen, Gedanken, Empfindungen und Formen, die durch Bildung und Verbildung vervielfältigt, verflochten und verdorben nicht blos von der Höhe der künstlerischen oder idealischen Natur, sondern selbst von der Tugend und Einfachheit der vorigen Generation sehr stark abstachen." Dieser Mangel an Idealität zeigt sich nun hauptsächlich in der Charakteristik seiner Personen. Mit Recht hat daher Sophokles die Charaktere seiner Stücke von denen des Euripides so unterschieden, daß er sagt, er stelle Menschen dar, wie sie sein sollten, Euripides dagegen, wie sie seien. Denn während Sophokles' Personen in ihrem ganzen Wesen durchaus einen großartigen Zuschnitt haben, so entzieht Euripides den seinigen jene ideale Größe und Hoheit, welche sie nach den Mythen hatten, und läßt sich ganz als Personen seiner Zeit mit allen möglichen Fehlern, Schwächen und kleinlichen Eigenschaften auftreten. Ferner befriedigen seine Personen fast überall die große Lust der damaligen Athenäer, Reden zu hören und zu halten, zu politisiren, an den Dingen zu zweifeln und zu kriteln, Spitzfindigkeiten vorzubringen, sich in allgemeinen Sentenzen zu gefallen. Sie verhandeln Gegenstände aus dem gemeinen Leben in gemächlicher Breite und genau eingehend auf alle kleinen und alltäglichen Umstände, wie z. B. Hermione in der Andromache sich

darüber ausspricht, daß ein Mann seine Frau nicht dürfe von fremden Weibern besuchen lassen, weil diese durch allerlei böse Reden die Frau verdürben; oder wenn Medea sich weitläufig über das Loos der Weiber im Allgemeinen ausläßt. Ueberhaupt hat Euripides dem weiblichen Geschlechte vorzugsweise, wie es scheint, ein bedeutendes Studium zugewendet; fast alle Tragödieen enthalten anschauliche Schilderungen und viele gelegentliche Bemerkungen über Leben und Sitten der Weiber. Leidenschaftliche Thaten, kühne Unternehmungen, feingesponnene Pläne gehen meistens von ihnen aus, die Männer spielen dabei eine sehr untergeordnete Rolle. Zu dieser Ausführlichkeit, Genauigkeit und Feinheit in der Schilderung weiblicher Charaktere trug das hauptsächlich von ihm eingeführte Princip der Liebe nicht wenig bei *).

Auch Kinder bringt Euripides öfters auf die Bühne. Er gibt seinen Personen gern einen weinerlichen und jämmerlichen Anstrich und sucht so durch Aeußerlichkeiten eine Wirkung hervorzubringen, welche Sophokles und Aeschylos stets verschmäht haben. So mußten hochgeehrte Heroen der Vorzeit, wie Menelaos, den die Sage von jeher im vollen Glanze äußerer Macht und innerer Würde vorgeführt hatte, in einer jammervollen Lage, in Lumpen gehüllt, hungrig und in jeder Rücksicht hülfsbedürftig auf die Bühne treten. Eine jammervolle, bettelhafte Gestalt war auch sein Telephos, über den sich Aristophanes so lustig macht. Den Orestes hat er auf dem

*) Das Hervorziehen der Frauen aus ihrer Zurückgezogenheit, in der sie zu Athen lebten, sowie überhaupt die Darstellung der Frauencharaktere hat dem Komiker Aristophanes vielfache Gelegenheit zu beißendem Spotte gegeben. Doch thut man Euripides Unrecht, wenn man ihn deswegen, wie Aristophanes thut, zu einem Weiberhasser macht. Seine Darstellung der Frauen thut denselben wenigstens ebenso viel Ehre als Schmach an.

Digitized by Google

Krankenbette vorzustellen nicht verschmäht; auch seine Elektra gehört zu den Personen, welche durch ihre äußere Lage Bedauern erregen. Bernhardy sagt: „Die Charaktere des Euripides büßten das machtvolle Pathos und den erhabenen Schwung einer physisch überkräftigen Vorzeit ein, woraus sich die tragische Handlung erzeugt hatte. Ihnen mangelt die Nothwendigkeit und innere Konsequenz, sie gelten für blose Repräsentanten der gemeinen Wirklichkeit, und sind nur Geschöpfe der Dramaturgie ohne concrete Festigkeit; daher oftmals schwächlich und seicht, mehr mit bürgerlicher Wahrheit als sittlichem Feuer, mit reflektirender Beredtsamkeit als fürstlicher Würde ausgestattet, sie dürfen sogar zu den Lumpen des Bettlerstandes herabsinken, und dieselben Personen erleiden nach Bedürfniß die wandelbarste Darstellung." Indem also Euripides die Menschen der gemeinen Wirklichkeit nachbildete und so gleichsam eine Opposition gegen künstlerisches Ideal und das Streben an den Tag legte, den Menschen ungeschmückt und unverbessert, ja wohl ausdrücklich in seiner gewöhnlichen Schlechtigkeit zu geben; so wurde es ihm allerdings unmöglich, das Gemüth des Zuschauers in gleicher Weise, wie Aeschylos und Sophokles, zu erheben und ihm das Gefühl sittlicher Größe und Erhabenheit zu verleihen; aber dafür suchte er durch meisterhafte Darstellung der Leidenschaften in ihrer natürlichen Heftigkeit auf das dem sittlichem Ideale entfrembete Zeitalter einzuwirken. Und in diesen Charakterschilderungen entwickelt er allerdings alle Virtuosität eines Seelen- und Sittenmalers. Euripides ging zuerst unter den Tragikern in das innere Leben der Menschen ein; er zergliedert die Leidenschaften und dringt in die dunkeln Gefühle des Herzens. Mit ihm kam ein neues Prinzip der Charakterzeichnung zum Durchbruch, welches die antike Tragödie dem modernen Drama um Vieles näher bringt: das Prinzip der

Digitized by Google

naturgetreuen Wahrheit und der Richtung auf das rein Menschliche. Daher auch die Dichter der neuen Komödie, Menandros und Philemon, ihn sehr hoch schätzten und hinsichtlich der Charakterzeichnung für das würdigste Muster der Nachahmung hielten.

§. 9.

Vollständigkeit und Einheit der tragischen Handlung. Einheit der Zeit und des Ortes.

Eine weitere Forderung an die Oekonomie der Tragödie ist die **Vollständigkeit** und **Einheit** der Handlung. Diese soll nach Aristoteles' Definition vollständig und abgeschlossen (τελεία) sein. Jedes Kunstwerk, es gehöre der Poesie oder Plastik an, muß, wenn es seinen Zweck erreichen soll, ein Ganzes bilden. Das Ganze besteht aus Theilen. Darin, daß alle, dem Ganzen nothwendigen Theile wirklich vorhanden sind, besteht die Vollständigkeit des Kunstwerkes; darin aber, daß diese einzelnen Theile zweckmäßig verbunden sind und in einem innern Zusammenhange stehen, also ein Ganzes ausmachen, besteht seine Einheit. Somit schließt die Einheit der tragischen Handlung, insofern sie Verbindung der einzelnen Begebenheiten zu einem Ganzen ist, die Vollständigkeit derselben mit ein, da unvollständige Theile sich nicht zu einem Ganzen vereinigen lassen *). Die Einheit der tragischen

*) Ueber die Vollständigkeit und den Umfang der tragischen Handlung gibt Aristoteles folgende Winke: „Fest steht, daß die Tragödie Nachahmung einer abgeschlossenen und vollständigen Handlung ist, die einen Umfang hat. Denn es gibt auch ein Vollständiges, das keinen Umfang hat. Vollständig nämlich ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang aber ist, was nicht nothwendig nach etwas Anderem kommt, aber etwas Anderes naturgemäß hinter sich hat: Ende ist das Gegentheil, was hinter etwas Anderem kommt entweder nothwendig oder gewöhnlich, und

Digitized by Google

Handlung beruht auf dem kausalen Zusammenhange der einzelnen Begebenheiten und Ereignisse, welche als Ursachen und Wirkungen zu einander gehören, durch den Gang einer innern Nothwendigkeit eng zusammenschließen und in diesem Zusammenhange ein Ganzes für unsere Erkenntniß ausmachen, so daß dem Zufalle und der blos äußerlichen Verknüpfung durchaus kein Raum bleibt. Hierüber hat Aristoteles sich so ausgesprochen: „Einheit der Fabel (oder Handlung) ist nicht, wenn es sich um einen dreht. Denn dem einen begegnet Vieles und Unbegrenztes, wovon Manches keine Einheit ausmacht. So gibt es auch viele Handlungen des einen, aus denen keine einheitliche Handlung entsteht. Gleichwie also bei den übrigen nachahmenden Künsten je eine Nachahmung nur eins zum Gegenstande hat, so muß auch die Fabel, da sie Nachahmung einer Handlung ist, nur einer gelten und dieser als vollständigen, und die Theile der Begebenheiten müssen also angelegt sein, daß durch Versetzung oder Entfernung eines derselben das Ganze verschoben und zerstört würde; denn

---

nichts Anderes hinter sich hat. Also müssen gut angelegte Fabeln weder auf Gerathewohl beginnen, noch auf Gerathewohl aufhören, sondern sich nach den genannten Formen richten. Da ferner was schön ist, ein Geschöpf und jegliches Ding, das aus Theilen besteht, nicht allein diese geordnet, sondern auch einen gewissen nicht zufälligen Umfang haben muß, — so muß man also, gleichwie man bei Körpern und Geschöpfen einen Umfang braucht, aber einen übersehbaren, also auch bei den Fabeln einen Umfang haben, aber einen leicht zu behaltenden. Die Bestimmung der Länge in Bezug auf die Aufführung und Wahrnehmung ist nicht Sache der Kunst. Dagegen die in der Natur der Sache liegende Bestimmung ist, daß immer die umfangsreichere Fabel zufolge des Umfangs die schönere ist, bis zu dem Grade, daß sie übersichtlich bleibt. Um aber die Bestimmung einfach auszusprechen: der Umfang, in welchem eine nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit erfolgende Entwickelung aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück übergehen kann, ist genügendes Maß des Umfangs."

Digitized by Google

was keinen merkbaren Unterschied erzeugt, es mag da sein oder fehlen, das ist auch kein Theil des Ganzen." Gegen diese Einheit der Handlung, welche sich allein auf das Gesetz der Kausalität stützt, hat Euripides nicht selten in seinen Dichtungen verstoßen, indem er entweder um besonderer Tendenzen willen sich zu unnöthigen Einschaltungen von Auftritten verleiten läßt und darum zu äußern Bindemitteln seine Zuflucht nehmen muß, oder um den tragischen Stoff zu häufen und Raum für leidenschaftliche Situationen zu erhalten, verschiedene Begebenheiten, welche zwar eine Person betreffen aber nicht unter dem Gesetze der Kausalität stehen, in einem Stücke neben einander stellt. Die Hekabe und Trojanerinnen geben hierzu hinreichende Belege *).

Neben der Einheit der Handlung hat man noch als wesentliche Merkmale der Oekonomie der griechischen Tragödie

*) „Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwickelung. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, Alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen könne: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche und Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem anderen verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann der Witz und nur das!" Lessing, Hamb. Dram. 30. Stck. S. 167. Diese Worte Lessings, mit denen zu vergleichen ist, was derselbe im 32. Stck. S. 177 f. gesagt hat, lassen sich im Allgemeinen auch auf den Plan und die Anlage der Handlungen in Sophokles' und Euripides' Tragödieen anwenden.

Digitized by Google

die Einheit der Zeit und des Ortes hingestellt. Es ist richtig, daß in den meisten der erhaltenen Tragödieen auch diese beiden Einheiten beobachtet sind. Allein sie sind nicht sowohl aus dem Wesen des Drama selbst hervorgegangen und als Kunstgesetze dieser Dichtungsgattung anzusehen, sondern vielmehr Folgen und Ergebnisse besonderer Eigenthümlichkeiten der griechischen Tragödie und zu Gunsten der theatralichen Darstellung festgehalten worden. Denn da sich die Tragödie auf eine einfache, im steten Zusammenhange und rascher Folge verlaufende Handlung beschränkte, so ergab sich schon aus diesem Grunde für die meisten Fälle die Einheit der Zeit und des Ortes von selbst. Da ferner alle Begebenheiten und Ereignisse im Chore eine Anzahl Personen als beständige Zeugen hatten, die stets dieselben blieben, so konnte man fast nicht anders als den Ort auf einen und denselben Platz, die Zeit auf einen Tag einzuschränken. Endlich wurde die Einheit des Ortes durch die Handlungen selbst, welche man aus einem richtigen Gefühle allein für dramatisch darstellbar erachtete, noch besonders unterstützt. Achten wir nämlich darauf, welche Art von Handlungen auf der Bühne nachgeahmt Geist und Seele wahrhaft zu interessiren im Stande sind, so zeigt sich, daß nicht äußere, körperliche Thaten, welche stumm vorgenommen und mit der Kraft der Hand vollbracht werden, sondern innere, geistige Thaten, Ueberlegungen und Entschlüsse es sind, welche, weil sie aus der Seele des Menschen hervorgehen, darum auch wieder auf dieselbe einwirken. Solche Thaten lassen sich durch Rede ausdrücken und vor den Augen der Zuschauer vollständig entwickeln und können recht gut an einem Orte vorgehen. Dagegen werden diejenigen Handlungen, bei denen es nicht auf Gedankenentwickelung, sondern nur auf das äußere Thun ankommt, Zweikämpfe, Schlachten, Ermordungen, Bestattungen, Opfer und andere Verrichtungen

Digitized by Google

der Art, welche an verschiedenen, oft entfernten Orten sich ereignen, in der griechischen Tragödie, selbst wenn es ohne große scenische Schwierigkeiten geschehen konnte, nicht auf der Bühne vorgenommen, sondern als außerhalb derselben geschehen nur erzählt. Für deren Mittheilung, insofern sie dem Verlaufe der Begebenheiten nöthig war, diente das epische Mittel der Erzählung. Daher die stehende Rolle der Boten und Herolde und ihre oft schmuckreichen Berichte (*ῥήσεις ἀγγελικαί*), die fast jede Tragödie in größerer oder geringerer Ausdehnung enthält *). So bewahrte die Tragödie der Griechen auch aus diesem Grunde die Einheit des Ortes. Doch trug Aeschylos, dessen Oekonomie dem Epos noch nahe stand, kein Bedenken, um höherer Wirkungen willen die engen Schranken der Zeit und des Raumes bisweilen zu überspringen. In

*) „Die That selbst, insofern sie körperlich vollbracht wird, entbehrt eigentlich der geistigen Theilnahme, des humanen Interesses: nur die Motive einerseits und die Resultate der That andrerseits sind es, die dem Dramatiker zu expliciren obliegen, und das konnte gerade durch anschauliche Schilderung besser erreicht werden, als durch die sinnliche Execution selbst. Verbinden wir hiermit die Betrachtung, wie ferner in Folge ihres Ursprungs und ihrer festlichen Bestimmung die griechische Tragödie einen ganz anderen Ernst, eine ganz andere Würde, Gemessenheit und Strenge in Deklamation und Gestikulation hatte, als unser frei dem wirklichen Leben ideal nachstrebendes Drama, erinnern wir uns an die aus demselben Grunde mit wenigen Ausnahmen festgehaltene Einheit des Ortes in der alten Tragödie, so werden wir den Mangel an Handlung, d. h. deutsch geredet, an Mord und Todtschlag auf der alten Bühne als nothwendig und natürlich, und somit als gerechtfertigt anerkennen. An die Stelle der Botenerzählungen also die Vorgänge selbst auf der alten Bühne sehen zu wollen, würde ungefähr eben so sein, als wenn ein an seine blutigen Gladiatorspiele und Thierkämpfe gewöhnter Römer von unserer Bühne verlangen wollte, die Schauspieler sollten sich wirklich tödten." Köchly, Vorles. über Sophokles' Antigone. S. 11.

Digitized by Google

wiefern endlich die scenische Darstellung die Einheiten der Zeit und des Ortes wünschenswerth machte, davon wird noch besonders die Rede sein.

§. 10.

Die Katastrophe der tragischen Handlung. Knüpfung und Lösung. Einfache und verflochtene Tragödieen. Umschwung und Erkennung.

Der Plan der tragischen Handlung besteht vom Anfange bis zum Ende in einer Verkettung und Verschlingung der einzelnen Thatsachen und Begebenheiten; ihr Gang bewegt sich nach Gesetzen der Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit, durch Widerstand und Verwickelung hindurch nach einem bestimmten Ziele und Abschluß. Die Seele dieser Bewegung, das steigende Pathos, duldet kein ruhiges, gemüthliches Verweilen auf einzelnen Gebieten, keine Sorglosigkeit gegen das äußerste letzte Ziel hin, sondern schreitet in einem mehr und mehr sich verengenden Kreise einer Wendung zu, welche einen Uebergang entweder vom Glück zum Unglück oder umgekehrt vom Unglück zum Glück herbeiführt. Zugleich reißt diese rastlose, bald mehr bald weniger verschlungene Bewegung die Zuschauer selbst mit sich fort und erzeugt in ihrem Gemüthe eine gewaltsame Spannung und mächtige Theilnahme, welche sie nöthigt, die fremde Sache zur eigenen zu machen und zuletzt in allen menschlichen Schicksalen und Erlebnissen ein bleibendes, stets geltendes Gesetz aufzufinden. Dieser Höhepunkt, dem die Handlung zutreibt, ist die K a t a s t r o p h e oder K r i s i s. Sie ist die Mitte und der Wendepunkt der ganzen Handlung, um den sie sich in zwei größeren Hälften, als Anfang und Ende oder Knüpfung und Lösung (*δέσις*, *λύσις*) bewegt. Die ganze Tragödie ist nach Aristoteles „theils Knüpfung, theils Lösung des Knotens. Das außerhalb Liegende oder Frühere

sammt einem Theile dessen, was im Stücke vorgeht, macht meistens die Knüpfung aus, das Uebrige die Lösung. Ich nenne aber Knüpfung bis zu dem Theile, der aufs Höchste getrieben ist, wo die Entwickelung in Glück oder Unglück übergeht und Lösung vom Beginn des Uebergangs bis zum Ende." Diese Eintheilung ist klar und bedarf keiner weitern Erläuterung.

Je nachdem aber die Katastrophe aus verwickelten Handlungen und unerwarteten Ereignissen oder aus einfachen Grundlagen als endlicher nothwendiger Wechsel hervorgeht, können die Tragödieen entweder verflochtene (πεπλεγμέναι) oder einfache (ἁπλαῖ) sein. Auch hierüber gibt Aristoteles genügende Belehrung. „Die Fabeln (er meint damit die Verknüpfung der Begebenheiten) sind theils einfach, theils verwickelt: denn auch die Handlungen, deren Nachahmungen die Fabeln sind, sind unmittelbar von der Art. Ich meine aber unter einfacher Handlung diejenige, in welcher bei ununterbrochenem und gleichmäßigem Verlaufe, so wie er einmal begonnen, der Uebergang ohne Umschwung und Erkennung geschieht; unter verwickelter aber diejenige, aus welcher der Uebergang mittelst Erkennung oder Umschwung oder beider geschieht. Dies muß aber unmittelbar aus der Anlegung der Fabel hervorgehen, so daß es aus dem früher Geschehenen entweder mit Nothwendigkeit oder nach Wahrscheinlichkeit erfolgt. — Umschwung (περιπέτεια) aber ist Umschlagen ins Gegentheil von dem, was im Werke war, und zwar, wie gesagt, nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit, wie im Oedipus die Person, welche ankommt, um dem Oedipus eine Freude zu bringen und ihn von der Furcht rücksichtlich seiner Mutter zu befreien, durch die Offenbarung, wer er sei, das Gegentheil bewirkte. Erkennung aber (ἀναγνώρισις) ist, wie schon der Name anzeigt, Umwandlung aus Unkenntniß in

Digitized by Google

Kenntniß, oder in Freundschaft oder Feindschaft derer, über die Glück oder Unglück verhängt war. Die schönste Erkennung ist, wenn zugleich Umschwünge geschehen, wie im Oedipus."

Nur wenige Worte zur Erläuterung der Begriffe Umschwung und Erkennung. Alle Verwickelung der tragischen Handlung beruht entweder auf Hemmungen, welche von außen kommen, oder auf eigenen Irrthümern der handelnden Personen. Die Entfernung der äußern Hemmnisse nennt Aristoteles Umschwung, plötzliche Veränderung der Verhältnisse, welche sofort das Gegentheil herbeiführt von dem, was sich früher zu gestalten schien; die Entfernung der Irrthümer Erkennung, mit welcher in den meisten Fällen auch ein Umschwung verbunden ist. Die Unglücksfälle werden in der verflochtenen Tragödie durch Verwickelung entweder aufgehalten oder beschleunigt; durch Umschwung und Erkennung entweder abgewendet oder verwirklicht. Die verflochtenen Tragödieen spannen unser Interesse und Verlangen nach dem Ausgange, denn sie enthalten, wie der Dichter sagt,

Von der Freude zu Schmerzen
Und von Schmerzen zur Freude
Tieferschütternde Uebergänge.

In der einfachen Tragödie sehen wir den nothwendigen, unausbleiblichen Ausgang schon beim Beginn der Handlung voraus; nur die Art und Weise, wie das Nothwendige sich gestaltet und erfüllt, fesselt uns.

Sagt mir, ich kann es nicht fassen noch deuten,
Wie es so schnell sich erfüllend genaht:
Längst zwar sah ich im Geiste mit weiten
Schritten das Schreckensgespenst herschreiten
Dieser entsetzlichen blutigen That;
Dennoch übergießt mich ein Grauen,
Da sie vorhanden ist und geschehen,

Da ich erfüllt muß vor Augen schauen,
Was ich in ahnender Furcht nur gesehen:
All' mein Blut in den Adern erstarrt
Vor der gräßlich entschiedenen Gegenwart.

Dies ist die Wirkung der einfachen Tragödie. Sie ist gewöhnlich pathetisch, da starke Leidenschaften unaufhaltsam zu entsetzlichen Thaten hinstreben und diese Thaten ungeheuere Unglücksfälle nach sich ziehen. Die verwickelten Tragödieen dagegen können ebensowohl einen fröhlichen Ausgang haben, wie mehrere Stücke des Euripides, als auch einen Umschwung zum Verderben, wie Sophokles' König Oedipus. Aeschylos' Tragödieen sind einfach. Aus dem festen Gehalt seiner Charaktere, welche mit Bewußtsein und Konsequenz ihr Schicksal bestimmen, gehen die letzten Wechselfälle von selbst hervor. Langsam, im geraden und einfachen Fortschritte rückt die Handlung vorwärts, um desto gründlicher die Wandlung vorzubereiten. So wenig Aeschylos seine Charaktere sorgfältig auszumalen und in die Wechselwirkung von Gegensätzen zu verflechten gewohnt war, eben so fremd waren ihm versteckte und verwickelte Katastrophen. In Sophokles' Dramen hingegen ist meist verflochtene Handlung. Diese Anlage steht mit der Art und Weise seiner Charakterschilderung in der engsten Beziehung. „Aus der Charakteristik", sagt Bernhardy, „entsprang der Lichtpunkt sophokleischer Kunst, der Organismus einer ununterbrochenen Handlung. Das Zusammenstoßen gehaltvoller Charaktere hat Kollisionen und Gegensätze zur Folge, deren Widerspruch sich nicht eher auflöst, als bis die einzelnen thätigen Personen ihren Willen an einander brechen, bis sie von Irrthum oder Verblendung geheilt durch harte Schläge zur Erkenntniß gelangen, daß Staat und Familie so wenig als sittliche Gesundheit mit der Einseitigkeit des Rechtes und der Individuen bestehen können. Wohin da-

Digitized by Google

her die Streitfragen der entzweiten Gesellschaft sich wenden mögen, gilt als leitendes Motiv die Herstellung der Harmonie oder das Gleichgewicht der sittlichen Mächte, dessen Hüterin die häufig zu spät begriffene Gottheit ist, die im fernen Hintergrunde wirkt. Nun entwickelt sich aus dem Kampfe streitender Interessen ein tragisches Pathos oder eine Handlung: ihr Maß ist durch die Bedingtheit der eingreifenden Charaktere gegeben; daß ihr Getriebe künstlich und verflochten ist, liegt in der Natur eines solchen Kampfes, der von entgegenwirkenden und gleichsam verschränkten Figuren getragen wird; ihr äußerstes Ziel hängt aber an der Aufgabe, den Zwiespalt zu berichtigen und zu versöhnen. Diesen von selbst entstehenden Verlauf der Begebenheiten und innerlichen Motive hat Sophokles in der vollendetsten Oekonomie, welche die Tragödie des Alterthums aufweisen kann, so glücklich gegliedert, er hat die Mittel, zu spannen und steigern, mit so feiner Berechnung und so sicherem Griff gehandhabt, daß die Harmonie zwischen den Gefühlen und Stimmungen, die der Kontrast der Situationen erregt, und dem letzten poetischen Zweck niemals gestört wird. Nichts darf sich bei ihm zersplittern und in blos bühnengerechte Wirkungen verlieren: er sammelt die Wege, wenn sie auch weit auslaufen, stets in einer gemeinsamen Bahn und drängt sie mit drastischer Kraft zusammen; keine Verschwendung der Farben, kein Strich, der nicht zum Ziele führte."

In Euripides' Tragödieen ist der Plan gleichfalls meist verflochten. Es hat aber bei ihm die Verwickelung noch durch die Art, wie er den Knoten zu schürzen und zu lösen pflegt, eine besondere Steigerung erhalten. Sie stützt sich nämlich auf Anwendung der Intrigue. Die straffe Haltung der frühern Tragödie fehlt den euripideischen Stücken. Die handelnden Personen verlieren immer mehr jene Selbstbestimmung,

Digitized by Google

Stärke und geschlossene Festigkeit, welche Aeschylos' und Sophokles' Charaktere auszeichnen; sie wirken sämmtlich als Mittel im Dienste eines fein berechneten dramaturgischen Planes und heben somit einen organischen Verlauf der Handlung auf. Dafür zeigt Euripides viel Kunst und Berechnung in der Anlage verwickelter Situationen. Niemand verstand besser als er, den Knoten immer enger zu schürzen, den Kampf immer hitziger, das Spiel der Leidenschaften immer verworrener zu gestalten und so die Erwartung auf den endlichen Ausgang immer mehr zu spannen. „Diese Kunst, die Katastrophe durch eine Folge sichtbarer oder geheimer Hindernisse vorzubereiten und unaufhaltsam bis zu einer gewissen Höhe hinzudrängen, hat den tragischen Mechanismus für alle Zeiten vervollkommnet; und bereits die neuere Komödie verfährt regelmäßig nach diesem Plane" *).

Doch darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß eben dieses Bestreben, allerlei Verwickelungen herbeizuführen, um die Menschen in möglichst leidenschaftlicher Bewegtheit zeigen und interessante psychologische Zustände darstellen zu können, eine nicht geringe Lässigkeit der Oekonomie begründet hat, welche sich namentlich in der Methode zeigt, wie Euripides den Anfang und Schluß seiner Dichtungen behandelt hat. Von dieser Methode das Genauere weiter unten.

§. 11.

Ueber den Dialog der Tragödie.

Die Tragödie ist endlich Nachahmung einer Handlung, d. h. nachahmende Darstellung derselben. Der Begriff der Nachahmung unterscheidet sie von allen erzählenden und beschreibenden Gattungen der Poesie. Und dieses wesentliche

---

*) Vergl. hiermit die Anmerkung auf S. 68.

Digitized by Google

Merkmal ihrer Darstellungsweise hat auch Aristoteles im Sinne, wenn er die Tragödie „Nachahmung einer Handlung durch Handelnde und nicht durch Erzählung" nennt. Sie führt die einzelnen Begebenheiten im Augenblicke ihres Geschehens als gegenwärtig vor die Sinne der Zuschauer und zwar unmittelbar ohne Einmischung eines Dritten. Nicht eine Beschreibung des menschlichen Lebens wird gegeben, sondern das Leben selbst stellt sich in der Dichtung dar. Wir sehen die Menschen in ihrer vollen Thätigkeit; im freundlichen oder feindseligen Verkehr ihre Kräfte an einander messen, als verständige und sittliche Wesen durch ihre Meinungen, Gesinnungen und Leidenschaften auf einander einwirken und ihre Verhältnisse gegenseitig entscheidend bestimmen. Die Form, deren sich die Tragödie bedient, um so das Leben zur unmittelbaren Anschauung zu bringen, ist die dramatische oder der Dialog. Schöpfer und Begründer dieser Form ist ohne Zweifel Aeschylos, welcher, wie erzählt worden ist, dem einen Schauspieler einen zweiten zugesellte und dadurch die Dichtung von dem epischen Stile successiver Darstellung zu dem dramatischen des gleichzeitigen Gegensatzes, zur dialogischen Rede und Handlung erhoben hat. Dabei gebrauchte er das herkömmliche Mittel, die Rollen durch Umkleiden desselben Schauspielers zu vermehren und so die Handlung zu erweitern und zu beleben. Die Einrichtung aller seiner frühern uns erhaltenen Stücke ist von der Art, daß sie sämmtlich nur zwei Schauspieler zu ihrer Aufführung erfordern, da sich nie mehr als zwei Personen zugleich auf der Bühne befinden. Nur für die Oresteia sind drei Schauspieler nothwendig und ihre Anwendung in dieser Trilogie wird auch durch andere Zeugnisse bestätigt. Ob im Prometheus, wo im Anfange drei Personen zugleich auf der Bühne sind, die stumme Person Bia noch abgerechnet, schon drei Schauspieler von ihm benutzt worden

Digitized by Google

sind, bleibt ungewiß, da sich hier noch ein Ausweg denken läßt, das Stück im Nothfall auch durch zwei Schauspieler aufführen zu lassen. Die Oresteia ist aber erst nach Sophokles' Auftreten auf die Bühne gebracht worden. Und so stimmt diese Thatsache auch mit der von mehreren glaubhaften Zeugen verbürgten Angabe überein, daß den dritten Schauspieler Sophokles eingeführt habe. Obschon mit der Einführung des zweiten Schauspielers die Möglichkeit, eine Handlung dialogisch durchzuführen, gegeben und das dramatische Prinzip in die Tragödie hineingebracht war, so trug doch die Vermehrung durch einen dritten nicht wenig dazu bei, den Fortschritt und Wandel der Handlung noch besser und anschaulicher zu entfalten. Es unterscheidet sich aber die Art, wie Sophokles den dritten Schauspieler benutzt, wesentlich von der Verwendung, welche Aeschylos in seiner Oresteia von demselben gemacht hat. Hierüber sagt Schöll: „Ein Dreigespräch der Schauspieler hat bei Aeschylos weder in den Choephoren noch in den Eumeniden statt. In ersteren sprechen eigentlich nur Klytämnestra und Orest zu einander; der scheinbar klagende und hoffnungsvoll zweideutige Erguß der Elektra, welcher dazwischen tritt, wird an keins der beiden gerichtet, noch von einem beantwortet. In der Gerichtsverhandlung der Eumeniden, wo gleichzeitig dem Chor Athena, Apollon und Orest gegenüberstehen, theilt sich der Dialog in successive Wechselreden zwischen je einem der Handelnden und dem Chor, wobei nur Athena die Einleitung trifft und die Uebergänge vermittelt, nicht eigentlich drein redet. Auf ähnliche Weise vermittelt sehr oft bei Sophokles von drei Personen eine blos den Anfang oder Schluß des Zweigesprächs der beiden Andern oder es ergeben sich in einfacher Ablösung zwei Dialoge zwischen Zweien, indem eine der drei Personen schweigt, während die beiden andern sprechen, und wenn sie anhebt, mit einer der Letzteren zu reden,

Digitized by Google

wieder die bisher mit dieser Sprechende schweigt. Aber in andern Fällen dient die dritte Stimme stärker eingreifend der dramatischen Entwickelung. Sie handelt selbst in der Mitte einander entgegengesetzter Rollen und steigert die Situation (Elektra 673—803); sie vermittelt die Handlung, indem sie mit thätiger Rede auf gleichgesinnte Rollen einwirkt (El. 1326—1384) oder indirekt ihre Entschlüsse bestimmt (Philokt. 573—627). Sie tritt versöhnend zwischen sie (König Oed. 634 f.) oder störend und widersprechend (Philokt. 974. 1290 f.); oder sie stellt sich so zu einer andern Rolle, daß sie mit derselben das, was der gegenwärtigen Hauptperson wichtig ist, verhandelt und zur Bestimmtheit bringt (Antig. 531—562. Trachin. 393—496. König Oed. 1119—1147.)."

§. 12.

Ueber den Chor der griechischen Tragödie und seine Nothwendigkeit für dieselbe.

Alle bisherigen Untersuchungen über die Beschaffenheit der attischen Tragödie bezogen sich zunächst auf den einen Bestandtheil derselben, auf den dramatischen Text. Und es steht fest, daß eben diese dramatische Form Lebhaftigkeit und Unmittelbarkeit der Darstellung in einem höheren Grade befördert und begünstigt als die erzählende Form. Der Epiker und jeder Erzähler hält die Begebenheiten als Gegenstand einer ruhigeren Betrachtung und Bewunderung bei aller Frische und Lebendigkeit der Darstellung doch stets in einer gewissen Ferne und bleibt sich dieses Zwischenraumes immer bewußt. Der Dramatiker dagegen macht das Vergangene gegenwärtig und Alles scheint vor den Augen der Zuschauer selbst vorzugehen. Während der Dichter die Ereignisse und Handlungen in seiner Vorstellung ausbildet, versenkt er sich mit ganzer Seele in dieselben, so daß er sie gewissermaßen selbst erlebt und auch die

Digitized by Google

Zuschauer wieder erleben läßt. Der griechische Tragiker erlebt aber die Handlungen in einer doppelten Richtung. Erstlich stellt er sie in ihrer Entstehung aus dem Innern der menschlichen Seele bis zu ihrer Ausführung in einer naturgemäßen Folge so anschaulich dar, daß sie aus unsrer eigenen Seele hervorzugehen scheinen. Ferner zeigt er auch ihre Wirkung auf das theilnehmende Gemüth des Menschen innerhalb des Drama selbst in einer solchen Weise, welche gleichfalls den Zuschauer zu dieser Theilnahme mächtig hinzieht und in den Kreis der Begebenheiten versetzt. Das Mittel dieser Vergegenwärtigung war der Chor *). Doch darf man in der Anwendung und Benutzung desselben keineswegs den eigentlichen Grund seines Daseins suchen; seine Nothwendigkeit für die griechische Tragödie liegt zunächst nicht in einem poetischen Zwecke. Dies läßt sich aus der Bildungsgeschichte der Tragödie nachweisen.

Wir haben gesehen, daß der Dithyrambus der älteste Grund und Boden der ganzen Dichtungsart war, in welchem zugleich ihr Zusammenhang mit der Religion wurzelte. Von den Leiden des Dionysos geht die Tragödie auf andere heroische Mythen über; durch den Zutritt des ersten, zweiten und dritten Schauspielers kommt zu den Chorliedern Erzählung, Dialog, Handlung; je mehr sie sich aber zum Drama gestaltete, desto größere Einschränkung erfuhr auch der Chor. Der Mythus, anfangs ein zufälliger Anbau des Dithyrambus, gewinnt einen breiteren Raum, macht sich unabhängig vom dionysischen Kultus, verschafft sich eigene Geltung und Selbständigkeit, und nöthigt den Chor, sich in den Dienst eines frem-

*) „Der Chor lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eigenen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.“ Schlegel, Vorlesungen über dram. Kunst u. Litt. Bd. 1. S. 77. 3. Ausgabe.

Digitized by Google

den Ideenkreises zu begeben und mit dem Ganzen als ein organisches Glied desselben zu verwachsen. Mit der weitern Entwickelung des Drama tritt seine ursprüngliche Bedeutsamkeit nach und nach zurück, um zuletzt nur noch als Zuschauer die Handlung aus der Ferne zu begrüßen und mit seiner Theilnahme zu begleiten. In Aeschylos' und Euripides' Tragödieen finden wir im Gebrauch des Chores die größte Verschiedenheit und die äußersten Gegensätze. So sehr sich aber auch das dramatische Prinzip geltend macht, so vermag es den Chor doch nicht ganz zu verdrängen, und selbst Euripides, in dessen Zeit derselbe gewissermaßen schon verbraucht und durch die innere Vollendung der Dramaturgie der Tragödie, als Drama betrachtet, eigentlich entbehrlich geworden war, selbst Euripides behält ihn stets bei, gleichsam als einen lyrischen Schmuck, als eine schöne Erinnerung an den Ursprung der Tragödie.

Wie hat man nun diese beständige Erscheinung des Chores, in der wir offenbar ein gewisses Festhalten an den einmal geschaffenen Formen und zugleich ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen der alten und modernen Tragödie erblicken, zu erklären? Es ist allerdings nicht zu verkennen, das öffentliche Leben der Hellenen, namentlich in der heroischen Zeit, welcher die Stoffe der Tragödie angehören, begünstigte die Beibehaltung des Chores, so daß er als ein öffentlicher Zeuge und Zuschauer mit der Dichtung selbst und ihrem Inhalte keineswegs im Widerspruche steht; aber weder diese Begünstigung, noch eine innere, in dem Wesen des Drama selbst gegründete poetische Nothwendigkeit forderte sein Dasein. Vielmehr drängt ihn die dramatische Entwickelung der Tragödie mehr und mehr zurück. Der eigentliche Grund, weshalb der Chor aus der attischen Tragödie nie verschwand, lag in dem religiösen Zweck derselben. Mit Chören hatte man von Alters her die Feste des Dionysos gefeiert; sie hatten von jeher

Digitized by Google

denselben Glanz und Würde verliehen; ihre Gesänge und Tänze hatten einen hauptsächlichen Bestandtheil der religiösen Festfeier gebildet; sie mußten daher auch immer beibehalten werden, so lange die Aufführung der aus Chören hervorgegangenen Tragödie eine Verherrlichung der Dionysien sein und bleiben sollte. Denn wenn auch späterhin ihre ursprüngliche religiöse Bestimmung nach und nach von weltlichen Zwecken beherrscht und durchdrungen wurde, so hätte man doch durch gänzliche Entfernung des Chores dem Gotte selbst und seinem Kultus Abbruch zu thun gemeint. Somit war der Chor für die griechische Tragödie nicht sowohl eine poetische, als vielmehr eine religiöse Nothwendigkeit. Von diesem Gesichtspunkte aus ist seine Erscheinung aufzufassen und zu beurtheilen. Hieraus ergibt sich aber auch, um dies im Vorbeigehen anzudeuten, daß der antike Chor in die moderne Tragödie eingeführt stets einer ausländischen Pflanze gleichen wird, die, mit aller möglichen Kunst gepflegt, doch nie in diesem fremden Boden einheimisch werden und gedeihen kann. Denn erstlich bedarf die dramatische Poesie zu ihrer Vollkommenheit und Vollendung eines Chores durchaus nicht, man müßte denn behaupten wollen, daß unsere Zeit noch keine vollendeten dramatischen Werke besitze. Ferner widerstrebt der Inhalt des modernen Drama in den bei weitem meisten Fällen einer durch einen Chor an den Tag gelegten Theilnahme so entschieden, daß dergleichen öffentliche Zeugen nur stören und alle Illusion vernichten würden. Nur Nachahmungssucht, die zugleich das Wesen des griechischen Chores und seine eigentliche Bedeutung verkennt, kann unserm jetzigen Drama einen Chor aufdrängen wollen, den es nicht nur nicht verlangt, sondern sogar mit Entschiedenheit zurückweist. Der Chor macht auf unsrer Schaubühne eben so wenig Glück als auf dem römischen Theater. Denn es fehlt ihm hier wie dort der wirkliche Grund sei-

Digitized by Google

nes ganzen Daseins, die religiöse Bedeutsamkeit, die er ja nur für die attische Bühne gehabt hat.

§. 13.
Bedeutung des tragischen Chores.

Das Amt des Chores und den poetischen Zweck seiner Gesänge hat man vergeblich unter eine allgemeine, für die verschiedenen Epochen der griechischen Tragödie ausreichende Formel und Definition zu bringen gesucht. Allen diesen Erklärungen liegt, ganz abgesehen von ihrer Richtigkeit, gewöhnlich der Chor des Sophokles zum Grunde; Aeschylos und Euripides sind dabei fast ganz unberücksichtigt geblieben. Man muß allerdings zugeben, daß Sophokles von dem einmal unabweisbaren Chore den zweckmäßigsten Gebrauch gemacht hat, doch war dessen Praxis nicht die einzige Form seiner Verwendung. Vielmehr hat jeder Fortschritt der Dramaturgie ihn in eine andere Stellung zu Handlung gebracht und seinen Platz im Organismus der Tragödie verändert. Man thut daher wohl, seine Bedeutung historisch zu verfolgen, wie dies auch Bernhardy in folgender Darstellung gethan hat. „Wenn die chorische Poesie beim Aeschylos außer allem Verhältniß sich dehnt und nicht blos einen beträchtlichen Umfang in Festgesängen und Reflexionen ausfüllt, sogar eine dramatische Rolle mit ihrer heiligen Melik verbindet, sondern auch den Kern des Gedichtes bildet und die Handlung überragt: so hat Sophokles durch ein Gleichgewicht zwischen That und Gedanken das umgekehrte Verhältniß herbeigeführt, Euripides hingegen den Werth und die Thätigkeit des Chores auf ein äußerliches oder subjektives Amt herabgesetzt, öfters ihn auch nur zum Abschluß eines Aktes benutzt, weil er die innern Gesichtspunkte in den Plan des Stückes verlegt. Die poetische Bedeutung des Chores hat daher nach Zeitaltern gewechselt und von

Digitized by Google

Stufe zu Stufe sich geschwächt, seine Technik aber, soweit es auf die Verfassung der Choreuten und das Schema der Chorlieder ankam, ist dieselbe geblieben. Was seine Bedeutung anlangt, so setzt ihn Aeschylos auf einen immer verschiedenen Platz der Dramaturgie, so daß die Stellung des Chores und der Gehalt seines Vortrags stets ein anderer wird. Bald nimmt er unmittelbaren Antheil an der Handlung, in welcher er als sittliche Partei steht (Eum. Suppl.), bald fordert ein rein menschliches Gefühl, das durch persönliche oder rechtliche Beziehungen geschärft ist, seinen Zutritt zu großen Geschicken, und er bezeugt seine Selbständigkeit nicht allein in freiem Urtheil und in Kritiken der an Vergangenes angeknüpften Gegenwart, sondern auch (wie im Schluß von S. Th. und Agam.) durch That und Parteinahme. In den Persern ist daher der Stoff, welcher mehr Reflexion als mimische Bewegung enthält, sogar zwischen den Schauspielern und dem Chore vertheilt. Wenn nun gleichwohl seine Person nicht überall eingreift oder ein bedeutendes Gewicht in die Wagschalen des dialektischen Prozesses wirft, vielmehr den Charakter des Protagonisten abschattet (Prom.) oder mit seinen Planen sich verbindet und ihn durch eifrigen Zuspruch (Cho.) fördert, so liegt doch durchweg in seinen Reden und Gesängen ein ideales Motiv. In jeder Weise des Zwiespaltes und der verirrten Leidenschaft soll die göttliche Weisheit gerettet und das sittliche Bewußtsein gekräftigt werden. Sophokles scheidet den Chor von der dramatischen Masse völlig aus und rückt ihn unberührt von den Gegensätzen in eine möglichst unparteiische Mitte. Seine Choreuten haben selten einen höheren und unabhängigen Rang, um den Hauptspielern entgegentreten und die Verwickelungen überwinden zu können; ihre nahe Beziehung zur einen und anderen handelnden Person gestattet jeden Ausdruck der Theilnahme, und diese Sympathie gibt ihnen das Recht,

Digitized by Google

sich in die großartigen Begebenheiten des Augenblicks zu vertiefen: eben deshalb gilt der sophokleische Chor für ein abstraktes Bild der Gemeinde und des im Volke lebenden sittlichen Bewußtseins, welches mitten durch alle Widersprüche sein Gleichgewicht erhält, aber zu positiver Natur ist, um mit spekulativer Kraft seinen Standpunkt über den Problemen des Dramas zu nehmen. In ihm ruht daher keineswegs der volle Gedanke des Dichters, womit er den Hörer gleichsam auf eine Höhe der Reflexion stellen würde, sondern er führt in die vom Staat und religiösen Glauben erfüllte Wirksamkeit, wohin alles menschliche Streben aus Entzweiung und leidenschaftlichem Irrthum geläutert zurückkehren müsse, zugleich erinnert er auf einzelnen Punkten der dramatischen Fragen an die Weltordnung, die stets auf geheimnißvollem Wege die Wirklichkeit mit der wohlverstandenen Freiheit versöhnen wolle. Euripides dagegen läßt den Chor, weil er weder auf den Hintergrund des Lebens noch auf irgend eine substantielle Macht verweisen kann, in die Negationen seiner pathologischen Gemälde sich auflösen und reflektirend ihre Wendungen begleiten. Er ist nur eine andere Seite des Dichters selbst, summirt oder ergänzt seine philosophischen Studien und gewährt mehr Aufschluß über die Weltbetrachtung desselben als über die Vermittelung der im Drama gehäuften Kollisionen. Wenn man endlich auf die große Zahl seiner Chorlieder hinblickt, welche mit blos malerischen und mythologischen Beiwerken ohne Rücksicht auf die Gedanken des Stückes oder der nächsten Scenen sich beschäftigen, so liegt zu Tage, daß damals der Chor bereits verbraucht gewesen und durch die innere Vollendung der Dramaturgie völlig entbehrlich geworden sei."

Abgesehen also von mehreren Chorliedern in Euripides' spätern Tragödieen, welche mit der vorangegangenen Phase der Handlung im lockern Zusammenhange stehen, so erhebt sich

Digitized by Google

im Allgemeinen der tragische Chor in seinen Gesängen über die Schranken und Endlichkeit der durch das Stück bedingten Verhältnisse und es ist der Dichter selbst, der durch den Chor belehrend und warnend nicht zu den Personen des Stücks, welche unterdessen meist gar nicht auf der Bühne sind, sondern zu den Zuschauern spricht. Seine Lieder erheben von dem einzelnen konkreten Falle, welcher im Drama vorliegt und Veranlassung zu tieferen Betrachtungen gegeben hat, zur allgemeinen Wahrheit und stets anwendbaren Lebensweisheit. Sie bilden daher oft für sich ein selbständiges, in sich vollendetes Ganze. Da aber der Dichter durch den Mund der Chorpersonen zu seinen Mitbürgern sprach, so mußte er an die Ereignisse des Stücks und an den Gang der Handlung auch solche Wahrheiten und Betrachtungen anknüpfen und zu entwickeln suchen, die auch auf die gegenwärtigen Verhältnisse ihre Anwendung finden konnten. So kommt es, daß eine große Anzahl Chorgesänge neben ihrer allgemeinen Geltung noch eine besondere, politische Bedeutsamkeit haben, welche selbst unsrer Zeit oft noch deutlich erkennbar und verständlich ist.

Diese umfangreichen lyrischen Partieen gehören dem Chore als einer geschlossenen Korporation an. Außerdem nimmt er noch durch seinen Vertreter, den Chorführer, einen größern oder geringern Antheil an dem Dialoge. Auch hier ist die Dramaturgie des Aeschylos sehr verschieden von der des Sophokles und Euripides. Der Chor hat bei Aeschylos noch den vollen Werth eines Schauspielers, selbst da, wo sein Antheil an der Handlung mehr mittelbar als durchgreifend ist. So die Okraniden im Prometheus, die Greise im Agamemnon, die Choephoren im zweiten Stück der Oresteia. Obschon diese Chöre mehr als gemüthliche Zuschauer die Ereignisse in diesen Dramen begleiten und nicht unmittelbar in dieselben verwickelt sind, so haben sie doch ganze Scenen hindurch das Amt der

Digitized by Google

Unterredung mit den verschiedenen, nach einander auftretenden Personen. Sie nehmen auch für die eine und andere Partei: die Okraniden für Prometheus, die Greise für Agamemnon, für den sie, wenn auch zu spät, das Schwert ziehen; die Opfernden für Orestes, den sie ermuthigen und durch List unterstützen. Noch lebhafteren Antheil nimmt der Chor der Weiber in den Sieben vor Theben, um dessen Schicksal es sich in dem größern Theile dieser Tragödie handelt; in den Persern ist der Chor durchgängig in die Ereignisse verflochten. Die Danaiden und Eumeniden sind in den gleichnamigen Stücken ebenso Hauptpersonen der Handlung wie Träger des lyrischen Gesanges. Bei Sophokles und Euripides ist dies anders. Nie greift in ihren Dramen der Chor selbständig und thätig in die Handlung ein; er erhebt sich nicht nur nicht über die Personen der Bühne, sondern ist ihnen auch gewöhnlich untergeordnet. Nur beschaulich und gemeinmenschlich ist seine Theilnahme. Nie hat er im Wechselgespräch eine Stimme für ganze Scenen, sondern nur rathend und warnend, freimüthig beurtheilend und besonnen vermittelnd spricht er einige Worte zwischen den Reden der Schauspieler, kündigt in Uebergangsmomenten neu auftretende Personen an oder gibt ihnen auf ihre Fragen Auskunft und Gehör. Für solche Fälle, die auch in Aeschylos' Tragödieen vorkommen, bedient er sich meistens des iambischen Trimeter, welcher für den Dialog und die gewöhnliche Rede der übliche Vers war. Außerdem pflegt er bisweilen den Uebergang von den Reden der Schauspieler zum vollstimmigen Chorgesange und von diesem wieder zum Gespräch zu vermitteln und am Ende das Stück mit einigen passenden Schlußversen abzuschließen. Beides geschieht in Anapästen. Die Tragödie nach Aeschylos also hält fest daran, den Chor nicht dialektisch in die Handlung eingreifen zu lassen. Wo es zweckmäßig oder nothwendig erschien, den Chor einer

Digitized by Google

Bühnenperson länger gegenüber zu stellen und beide mit einander in Verbindung zu setzen, tritt anstatt des gewöhnlichen Dialogs Wechselgesang ein.

§. 14.

Die Theile der Tragödie. Parodos, Stasimon, Prologos, Epeisodion, Exodos.

Durch den Chor, welcher aus dem bereits angegebenen Grunde der griechischen Tragödie durchaus nothwendig und unabweisbar war, wurde auch die ganze formale Einrichtung und Gliederung derselben bedingt. Man zerlegt die Tragödie am einfachsten so in ihre einzelnen Theile, wenn man ihren ursprünglichen Bestandtheil und Kern, die Gesänge und Recitationen, welche dem Chore allein und ausschließlich angehören, von den Reden, Gesprächen und Gesängen Einzelner trennt. So ist auch Aristoteles verfahren, dessen hierher gehörige Worte so lauten: „Die Theile der Tragödie sind der Quantität nach und den gesonderten Theilen, in welche sie zerfällt, folgende: Vorakt (*πρόλογος*), Zwischenakt (*ἐπεισόδιον*), Ausgang (*ἔξοδος*), Chorgesang (*χορικόν*). Und dieser ist theils Einzugslied (*πάροδος*), theils Standlied (*στάσιμον*). Diese beiden gehören den gesammten Chorpersonen an; Einzelnen aber gehören die Gesänge von der Bühne (*τὰ ἀπὸ σκηνῆς*) und die zerfällten Gesänge (*κομμοί*)."

Um mit der zweifachen Form der Chorlieder, der Parodos und dem Stasimon zu beginnen, so hat man unter der Parodos den ersten Vortrag zu verstehen, bei welchem die gesammte Kraft des Chores (*ὅλου χοροῦ*), nicht stets des vollstimmigen, sondern des in seinen sämmtlichen Mitgliedern angewandten, thätig war. Sie wurde ursprünglich bei seinem Eintritt in die Orchestra, bei seinem ersten Auftreten vorgetragen.

Digitized by Google

Dies sagt schon der Name. Denn wie sollte man sonst einem Chorgesange den Namen Parodos gegeben haben, wenn er mit dem Auftritt und Einzug des Chores in keiner Gemeinschaft und Verbindung gestanden hätte? Ich stimme daher O. Müller bei, welcher sagt: „Jene langen Reihen von anapästischen Systemen, wie man sie am Anfange von Aeschylos' Persern, Schutzflehenden, Agamemnon findet, möchten wohl die ursprüngliche Form für den Einzug des Chores, für die Parodos im eigentlichsten Sinne, gewesen sein, wenn der Chor gleich in Reihen und Gliedern geordnet die Orchestra betrat." Auch Aristoteles, welcher das Standlied (*στάσιμον*) als ein Chorlied ohne Anapäste und Trochäen bezeichnet, scheint anzudeuten, daß die Parodos vom Stasimon sich besonders durch Anapäste und Trochäen, d. h. durch Systeme oder eine größere Anzahl dieser Verse unterschieden habe. Hephästion theilt ebenfalls die ungleich gemessenen anapästischen Systeme diesen Einzugsgesängen zu. Der Vortrag der Parodos mag nach ihrer metrischen Beschaffenheit wohl mehr recitativartig gewesen sein und zwischen Rede und Gesang die Mitte gehalten haben. Für einen solchen Vortrag konnte allerdings Aristoteles in seiner Definition: „Einzugslied des Chores ist der erste Vortrag des ganzen Chores," das Wort *λέξις* brauchen. Eine Parodos in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes finden wir gleich im Anfange von Aeschylos' Persern, in dessen Agamemnon V. 40—103, in Sophokles' Aias V. 134—171, bei Euripides in der Hekabe 97—151. Geringern Umfang hat dieselbe in Euripides' Alkestis 77—85, in der Taurischen Iphigenia 123—142, in den Troerinnen 154—159, im Rhesus 1—10, in der Medea 133—138.

Neben diesen anapästischen Einzugsliedern, der eigentlichen Parodos, hat man aber noch andere Formen derselben anzuerkennen und zuzugeben. Man hat nämlich später, als

die ursprüngliche Form derselben abgeändert oder Einzuglieder des Chores überhaupt wegfielen, jeden ersten Chorgesang, der dem Gesammtchore angehört, mit dem Namen Parodos bezeichnet. O. Müller setzt den oben angeführten Worten hinzu: „es mißfiel die großartige Simplicität dieser langen und bei Aeschylos oft sehr inhaltreichen Einmarschlieder, und man mischte entweder mit den Anapästen antistrophische Lieder, wie Sophokles in der Antigone, oder setzte auch antistrophische Gesänge ganz an die Stelle jener Anapästen, wodurch der Begriff der Parodos selbst zweifelhafter und schwieriger geworden ist." Daß Aristoteles den Begriff Parodos nicht sowohl in der ursprünglichen, als vielmehr in der erweiterten Bedeutung genommen hat, geht aus seiner Definition des Prologos hervor, welchen er den der Parodos vorangehenden Theil der Tragödie nennt. Hätte Aristoteles bei dieser Begriffsbestimmung die Parodos in der strengen, ursprünglichen Wortbedeutung genommen, so würden nach derselben alle Tragödieen, welche eines eigentlichen Einzugsliedes entbehren, — und dies ist bei den meisten der erhaltenen der Fall — keinen Prolog haben. Aristoteles' Definition bezieht sich auf die spätere Form der vollendeten Tragödie, die er auch sonst immer vor Augen hat. Er bezeichnet auch die Parodos nur ganz allgemein als „den ersten Vortrag des ganzen Chores" und schließt somit in diese Bestimmung sowohl die eigentlichen Einzugslieder als auch jeden ersten Vortrag des Gesammtchores ein.

Die Stasima, die andere Klasse der Chorlieder, haben ohne Zweifel ihren Namen von dem festen Stande des Chores auf der Orchestra, nicht von der Stätigkeit ihrer Rhythmen, die allerdings keine Unterbrechungen durch iambisches, anapästisches oder trochäisches Recitativ zulassen. Sie sind also Lieder, welcher der Chor im Gegensatz zur eigentlichen Paro-

dos vortrug, nachdem er seinen bestimmten Platz auf der Orchestra eingenommen hatte, ohne darum gerade während des Vortrags unbeweglich an einem und demselben Platze stehen zu bleiben. Sie bilden den lyrischen Kern, aus dem das Drama erwuchs, indem sich um diesen Mittelpunkt erst später alle übrigen Theile desselben angesetzt und ausgebildet haben. Diese Standlieder können aber nur da eintreten, wo die Handlung zu irgend einem Ruhepunkte gelangt ist. Oft ist die Bühne ganz leer dabei, und wenn auch eine oder einige Personen auf derselben zurückgeblieben sind, so treten doch nachher andere hinzu, als vorher mit ihr in Gespräch und Verbindung gestanden haben, daher diese Gesänge den Schauspielern auch die nöthige Zeit zum Wechsel der Masken und Kostüme gewähren. Ihre Anzahl ist in den einzelnen Tragödieen nach Beschaffenheit des Inhalts und der dramatischen Anordnung sehr verschieden. Bei Aeschylos sind sie häufiger und von größerer Ausdehnung, z. B. im Agamemnon; bei Sophokles dagegen vermindert und nicht so lang. Der Philoktetes hat nur ein einziges Stasimon in zwei Strophenpaaren gegen die Mitte des Stücks; der Aias enthält deren zwei von gleicher Länge, eben so viele die Elektra und der König Oedipus; drei die Trachinierinnen und der Oedipus auf Kolonos, während in die Handlung der Antigone vier solche Chorlieder eingeschaltet sind.

Parodos und Stasima zerfällen demnach den dramatischen Text einer jeden Tragödie in mehrere längere oder kürzere Abschnitte, die sich mit den Akten des modernen Schauspiels vergleichen lassen. Aristoteles nennt diese Abschnitte Prologos, Epeisodion, Exodos. **Prologos** (Vorakt, Einleitung) ist ihm „der ganze Theil der Tragödie vor der Parodos“; **Epeisodion** (Einschaltung, Einschiebsel) „der ganze Theil der Tragödie zwischen vollständigen Chorliedern“, also der Theil,

welcher zwischen der Parodos und dem ersten Stasimon oder zwischen den einzelnen Standliedern liegt; Exodos (Ausgang, Schlußakt) „der ganze Theil der Tragödie, hinter welchem ein Chorlied nicht mehr folgt.“ Schon diese Benennungen deuten das accessorische Verhältniß an, in welchem diese Theile zum Hauptbestandtheile der Tragödie, dem vielstimmigen Chorgesange, Anfangs standen und gedacht wurden, denn sie weisen deutlich auf die älteste Zeit der Tragödie hin, wo der dramatische Theil zu dem Chorgesange erst nach und nach hinzutrat.

§. 15.

Prologos und Exodos in Euripides' Tragödieen.

In Ansehung des Prologos und Exodos oder des Anfangs und Schlusses unterscheiden sich Euripides' Tragödieen merklich von denen seiner Vorgänger. Die technische Behandlung dieser beiden Theile ist bei ihm eine ganz andere geworden, namentlich in seinen spätern Stücken. O. Müller hat diese Behandlungsart recht gut auf folgende Weise bezeichnet. „Die Prologe, in welchen eine Person, eine Gottheit oder ein Heros, in einem Monolog erzählt, wer sie sei, wo die Handlung vorgehe, was bis jetzt geschehen, auf welchem Punkt die Sache sich jetzt befinde, ja — wenn der Vorredner ein Gott ist — auch schon, wohin sie geführt werden solle *) — erscheinen vor jedem unbefangenen Urtheil als ein Zurückgehen

*) „So im Jon, im Hippolyt, den Bacchen, auch in der Hekabe, wo Polydoros' Schatten mit göttlicher Ahnungsgabe versehen erscheint: aber nicht in der Alkestis, wo die ganze Form des Prologs noch nicht so ausgebildet erscheint. In den Troaden geht der Prolog, den Dialog des Poseidon und der Athena eingeschlossen, sogar über die Handlung des Stücks ein Bedeutendes hinaus.“

Digitized by Google

von einer vollkommnern Form auf eine schlechtere, da es zwar viel bequemer ist, durch eine solche abgerissene Erzählung, als durch Reden oder Gespräch, die im Zusammenhange des Stücks ihr Motiv haben, die Lage der Sache zu exponiren, aber eben dadurch, daß diese Erzählungen kein Motiv im Drama haben, sondern nur ein Nothbehelf des Dichters sind, die Form des Dramas eine große Störung erleidet. Daß Euripides dies auch wohl gefühlt hat, zeigt die Art, wie er in einem der ältesten Stücke, die wir von ihm haben, der Medea, sich bemüht, einen Prolog in dieser Form zu rechtfertigen oder wenigstens zu entschuldigen; die Amme der Medea sagt dort, nachdem sie das Schicksal ihrer Herrin, und wie sie es empfindet, erzählt hat, hinterher, sie sei von ihrem Schmerze so hingerissen worden, daß sie die Sehnsucht ergriffen, der Erde und dem Himmel das Unglück ihrer Herrin vorzusagen. Aber Euripides konnte bei seiner Richtung diese Prologe nicht wohl entbehren; da ihm alles darauf ankommt, Menschen in leidenschaftlicher Bewegtheit zu zeigen, so muß er die Umstände, welche sie dazu gebracht haben, ins Kurze zusammengefaßt, dem Zuschauer vorlegen, um gleich bei der eigentlichen Eröffnung des Stücks die Leidenschaft in ihrer vollen Stärke malen zu können; auch sind die Situationen, in welche er seine Personen bringt, um ein recht buntes Spiel von Affekten und Leidenschaften daraus entwickeln zu können, mitunter so complicirt, daß es schwer sein würde, sie dem Zuschauer anders als durch umständliche Erzählung deutlich zu machen: zumal wenn sich Euripides bei seiner Willkür in der Behandlung des Mythus eine ganz andere Verflechtung der Begebenheit erlaubt, als den Athenern aus der bisherigen Sage und Poesie bekannt war. — Wenn der Dichter durch den Prolog die Situation kenntlich gemacht hat, aus der ein leidenschaftlicher Affekt bei der Hauptperson und im Kampf mit entgegengesetz-

Digitized by Google

ten Bestrebungen hervorgeht: so führt er allerlei Verwickelungen herbei, wodurch dieser Kampf immer hitziger, das Spiel der Leidenschaften immer verworrener wird und kann dabei oft den leidenschaftlichen Handlungen der Personen keine Seite abgewinnen, wodurch ein bestimmtes Ziel, es sei nun entschiedener Sieg der einen Partei, oder Friede und Versöhnung der streitenden Interessen, herbeigeführt würde. Dann erscheint, von einer Maschinerie getragen, eine Gottheit durch die Lüfte, verkündet den Willen des Schicksals und stellt durch ihre Auctorität einen friedlichen und gesetzlichen Zustand her. In der Anwendung dieser Ausgänge ist indeß Euripides erst nach und nach immer freier geworden; seine ersten Stücke finden ihren Schluß ohne deus ex machina: dann folgen Dramen, in welchen die Handlung durch die theilnehmenden Personen zu ihrem Ziele gelangt und die Gottheit nur hinzutritt, um jeden Zweifel zu lösen und den Gemüthern eine völlige Beruhigung zu verschaffen; erst gegen das Ende seiner Laufbahn hat sich Euripides gestattet, alles Gewicht auf den deus ex machina zu werfen, so daß durch ihn allein ein sonst unauflöslicher Knäul menschlicher Leidenschaften — nicht gelöst, sondern zerhauen wird. Was an innerer geistiger Befriedigung fehlt, sucht der Dichter durch äußerliche sinnliche Mittel zu ersetzen, indem er die Gottheit auf eine Staunen-, oft selbst im ersten Moment Schrecken-erregende Weise in mächtiger Größe und von Glanz umleuchtet einführt und damit auch zuweilen andere Erscheinungen überraschender Art, die nicht ohne gewisse optische Künste hervorzubringen waren, zusammenwirken läßt"*).

*) „Dies gilt ganz vom Orestes. Außer diesem findet sich der deus ex machina im Hippolytos, Jon, der Iphigeneia Taur., den Schutzflehenden, der Andromache, Helena, Elektra, den Bacchen."

Digitized by Google

§. 16.

Kommos, Kommatika und Gesänge von der Bühne.

Aber auch in den einzelnen Abschnitten oder Akten, welche die Reden und Gespräche der handelnden Personen enthalten, finden wir lyrische Partieen. Denn überall, wo nicht der Verstand, sondern das Gemüth hervortritt, wird die Rede als der Ausdruck lebhafter Gemüthsbewegungen und Empfindungen lyrisch. Dergleichen Partieen gehören entweder den Personen der Bühne, oder dem Chore, oder beiden zugleich an. Sie unterscheiden sich von den Einzugs- oder Standliedern des Chores dadurch, daß sie nicht vielstimmige, sondern Gesänge Einzelner sind; daß sie nicht außer der Handlung stehen und nicht nur an Ruhepunkten derselben vorgetragen werden, sondern ihr selbst angehören, auf sie thätig und bestimmend einwirken und neue Situationen herbeiführen können. Die dritte Art dieser lyrisch-dramatischen Bestandtheile, der unter die Schauspieler und Choreuten vertheilte Gesang, heißt *κομμός*, was eigentlich Todtenklage (planctus) bedeutet. Schon der Name läßt den Inhalt im Allgemeinen errathen. Diese Kommen dienen nämlich meistens dem Ausdruck der Theilnahme an den Schicksalen und Leiden, wiewohl sie auch einen Entschluß oder eine That anregen und herbeiführen können. In Aeschylos' Tragödieen, wo sich der Chor von der Handlung noch weniger getrennt und abgesondert hat, wo er geradezu als Schauspieler angewendet und in das Spiel der Leidenschaften hineingezogen wird, kommen diese Gesänge in größerem Umfange vor, als in Sophokles' oder Euripides' Stücken. So in den Persern V. 907—1076; in den Choephoren V. 306—478. Hierher sind auch diejenigen Scenen zu rechnen, wo die eine Partei in lyrischer Aufregung begriffen, die andere aber ihre Gedanken und Empfindungen in gewöhnlicher Rede

Digitized by Google

und Gesprächsform zu erkennen gibt. Namentlich bilden jambische Verse den lyrischen Rhythmen gegenüber einen ergreifenden, oft schneidenden Kontrast. Beispiele davon in Aeschylos' Sieben gegen Theben V. 369—708; Schutzflehende V. 346—437; Agamemnon V. 1069—1177, wo die Aufregung von der Kassandra nach und nach auf den Chor übergeht.

Es kann aber auch der Chor, von lebhaften Gefühlen ergriffen, seine Empfindungen und Entschließungen kund geben, so daß die einzelnen Mitglieder im Ausdruck ihrer Gefühle mit einander abwechseln und gleichsam ein lyrisches Gespräch führen. So kommen bei Aeschylos dergleichen Chorpartieen vor, in denen man Stimmen und Meinungen einzelner und verschiedener Chorpersonen nicht verkennen kann. Beispiele der Art sind: Eumeniden V. 140—177, 254—275, 777—792, 836—846; Sieben gegen Theb. V. 77—181. Schutzfl. 1019—1074. Choephor. 781. Vergl. die Schol. zu den Eum. 139, zu den Sieb. v. Theb. 94. O. Müller hat ihnen den Namen Kommatika gegeben. Außerdem haben die Tragiker noch kleinere Chorlieder hier und da in die Akte eingestreut, welche die alten Erklärer bestimmt von den Standliedern unterscheiden, Lieder, welche eine begeisterte Empfindung schildern und deren Vortrag mit ausdrucksvoller Mimik verbunden war. So in Sophokles' Trachin. 205 ff. Philokt. 391—402 = 507—518, 827—838 = 843—854, Aias 693—705 = 706—718. Euripides' Hippol. 362—371 = 669—679. Rhesus 454—466 = 820—832. In diesen Liedern folgt die entsprechende Antistrophe erst nach einem kürzern oder längern Zwischenraume der Strophe.

Die lyrischen Gesänge oder Vorträge endlich, welche die Schauspieler unter sich haben, ohne daß der Chor daran Theil nimmt, heißen τὰ ἀπὸ σκηνῆς, Gesänge von der Bühne. Sie sind entweder als Wechselgesänge mehreren Personen zugetheilt,

Digitized by Google

oder werden nur von einer gesungen, nach Weise der Arien in unsern Opern. Diese Arien heißen Monodieen und finden sich oft in Euripides' Tragödieen.

Dies sind die einzelnen Theile, gleichsam die Glieder, aus denen die erhabene Gestalt und Erscheinung der griechischen Tragödie zusammengesetzt ist. Fassen wir den Chor und seine Gesänge als den ursprünglichen Bestandtheil, als das Hauptstück derselben, so gruppiren sich die übrigen Theile, Prologos, Epeisodieen, Exodos um ihn wie um ihren Mittelpunkt herum, während dagegen die lyrischen Scenen in den einzelnen Akten, ihre Zahl, Ausdehnung, Anwendung und technische Einrichtung von der dramatischen Kunst und Dichtungsweise der einzelnen Tragiker abhängig waren. So findet sich, wie schon erwähnt worden ist, in Aeschylos' Tragödieen dieses lyrische Element weit öfter mit dem dramatischen Theile vereinigt, als in den Werken der nächstfolgenden Dichter.

§. 17.

Erklärung der Schlußworte in Aristoteles' Definition. Ethisch-religiöser und politischer Charakter der attischen Tragödie.

Ich kehre noch einmal zur Definition des Aristoteles zurück. Nach den Schlußworten derselben soll die Tragödie „durch Furcht uud Mitleid die Reinigung dieser und ähnlicher Gemüthsbewegungen vollbringen." Diese Worte haben vielfache und verschiedene Deutungen erfahren. Ohne mich hier auf eine Mittheilung und Prüfung der einzelnen Ansichten einzulassen, will ich sogleich in möglichster Kürze dasjenige beibringen, was der Aufklärung und dem Verständniß jener Worte förderlich zu sein scheint.

Um zunächst eine Bestimmung von dem zu geben, was Aristoteles unter Furcht und Mitleid eigentlich versteht, so theile ich mit, was Lessing, der sehr richtig erkannt hat, daß

Digitized by Google

Aristoteles hier nur aus sich selbst erklärt werden könne, zur Erörterung dieser Begriffe gesagt hat (Dramaturg. 75 St. S. 127.): „Es beruht alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleide gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Uebel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, nothwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den Unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden Statt finden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Uebermüthige pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde. Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen, seine gequälte Unschuld oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdann und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns

Digitized by Google

von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen, und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe. So dachte Aristoteles von dem Mitleiden und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit bald ohne dem Mitleid, sowie das Mitleid bald mit bald ohne ihr erregt werden könne; sondern weil, nach seiner Erklärung des Mitleids, dieses die Furcht nothwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann" *).

Und wie nach Aristoteles' Meinung das Mitleid zugleich die Furcht einschließt und umfaßt, so gehen auch die übrigen Gemüthsregungen und Empfindungen, welche durch den Anblick der Leiden und traurigen Ereignisse in der Brust der Zuschauer hervorgerufen werden, zuletzt in dem Mitleide auf und verschwimmen gleichsam in demselben. Daher dieses eben, weil in ihm Haß und Liebe, Abscheu und Bewunderung und alle andern Gefühle ihre Vereinigung, ihren Zusammenfluß und somit ihre Einheit finden, mit Recht die eigentliche tragische Stimmung genannt werden darf, welche in der Tragödie durch die Unmittelbarkeit der Darstellung als ästhetische Wirkung bezweckt und erreicht werden soll. Lessing hat also vollkommen Recht, wenn er in Aristoteles' Worten die Erklärung findet, daß die Tragödie mit einem Worte ein Gedicht sei, welches Mitleid errege.

*) Die Stellen, auf welche sich diese Erörterung gründet, finden sich in Aristoteles' Rhetorik II. 5 u. 8.

Digitized by Google

Obschon nun die Tragödie, als Kunst genommen und als Schwester der Musik und Verwandte der Plastik, hauptsächlich und zunächst in dem Empfindungsleben wurzelt, daraus ihre Kunstgesetze herleitet und darauf abzielt, so steht doch fest, daß sie auch als Poesie, welche Worte, Begriffe und Gedanken als Darstellungsmittel benutzt, Entwickelung bestimmter Ideen und Gedanken ist, welche, wie die durch sie geweckten Empfindungen, Gefühle und Affekte, ebenfalls eine Einheit und Zusammenstimmung haben müssen. Diesen das Ganze regelnden und durchgehenden Gedanken, in dem alle einzelnen zusammentreffen, nennen wir den Hauptgedanken, die Grundidee, die Tendenz des Stückes, welche in kunstmäßiger Darstellung einer Handlung mittelst der beiden großen Hebel, Furcht und Mitleid, unser volles Interesse in Anspruch nimmt und zur lebendigen Anschauung gebracht wird. Unzertrennlich also von der ästhetischen Wirkung, der Erweckung der Furcht und des Mitleids, findet in der Tragödie auch eine intellektuelle oder verstandesmäßige Abzweckung statt, welche eben darin besteht, daß unser Bewußtsein von göttlichen und menschlichen Dingen zu einer reinern Erkenntniß gelangen soll. Durch nachahmende Darstellung führt der Tragiker ein so anschauliches Bild des Lebens vor die Augen der Zuschauer, stellt den Kampf der menschlichen Freiheit mit dem ewigen göttlichen Gesetze oder das mächtige strenge Walten der Gottheit über dem Thun und Handeln der Menschen so lebendig dar, daß die Seele des Zuschauers in ahnungsvoller Bangigkeit mit Furcht und Mitleid erfüllt, durch den künstlich geschlungenen Knoten gespannt erhalten, zuletzt aber durch die erfolgte Wendung der Dinge wieder beruhigt wird, indem an die Stelle der Furcht und des Mitleids eine mit tiefem Erstaunen und erhabener Freude verbundene Anerkennung der ewigen Mächte und unerschütterlichen Gesetze eintritt, welche Mächte und Gesetze

Digitized by Google

um so glänzender und siegreicher aus der scheinbaren Verwirrung hervorgehen und um so mehr den aufgeregten Seelenaffekten Beruhigung gewähren, je verwickelter der Kampf im Drama, je heftiger die tragische Stimmung bei den Zuschauern war. Diese moralische Befriedigung, welche auf der Wahrnehmung einer unwandelbaren Weltordnung beruht, deren Gesetzen die gesetzlosen und unberechtigten Bestrebungen der einzelnen Menschen unterliegen müssen; welche gleich einem milden Sonnenstrahle nach einem heftig erschütternden Gewitter in das Gemüth des Zuschauers einkehrt und so die Furcht beruhigt, das Mitleid reinigt und läutert: diese moralische Befriedigung ist jene Reinigung der Leidenschaften, welche Aristoteles als den letzten und höchsten Zweck der Tragödie aufstellt. Der Philosoph verlangt nicht moralische Besserung, sondern geläuterte Einsichten. Er spricht zunächst vom Objekt der Tragödie, welches auf Thatsachen der Furcht und des Mitleids sich gründet, den Streit der berechtigten und unberechtigten That darstellend; sodann bezeichnet er die Wirkung, welche die Durchführung dieses Furcht und Mitleid erregenden Kampfes auf den Zuschauer äußern soll, nämlich durch Veranschaulichung bestimmter Ideen eine reinere Erkenntniß von sich selbst, seinem Verhältniß zur Gottheit, zum Sittengesetze, zur Religion und zum Staate herbeizuführen.

Demnach dürfen wir in der griechischen Tragödie theils einen sittlich-religiösen, theils einen politischen Charakter, theils auch diesen doppelten Charakter in einem Stücke vereinigt finden, je nachdem der Dichter die Fabel einer sittlich-religiösen, oder einer politischen oder beiderlei Ideen und Tendenzen gemeinsam untergeordnet hat und an dem mythischen Kerne eine Begründung und Befestigung für dieselben zu gewinnen bemüht war. Den Preis, der Tragödie durch solches Bestreben zugleich eine höhere Weihe und nicht geringe Be-

Digitized by Google

deutsamkeit für die damalige Zeit verliehen zu haben, theilen Aeschylos und Sophokles allerdings mit ihrer Zeit, ohne deren großartigen Aufschwung das Drama selbst unter ihrer Hand nicht diesen innern Gehalt erlangt haben würde. Denn mit den Perserkriegen, deren Heldenthaten Aeschylos in der Blüthe seiner Jahre mitwirkend begleitete, Sophokles in ihren großartigen Folgen erfuhr, regte sich mächtig das Bewußtsein hellenischer Nationalität; sie weckten Ideen über die Bestimmung der Völker, sie forderten zum Nachdenken über das Verhältniß der Götter zu den Menschen auf, sie riefen tüchtige Charaktere und bedeutende Staatsmänner hervor, begründeten eine neue großartige Politik und verbreiteten überall das Hochgefühl einer über niedrige und gewöhnliche Bestrebungen erhabenen und erhebenden Sittlichkeit. Aeschylos und Sophokles, ergriffen von den Anregungen ihrer Zeit: der eine von dem Hauche kriegerischer Lust durchglüht, der andere begeistert von dem Glanze einer allseitigen Intelligenz und idealen Schönheit, beide aber durchdrungen von der Heiligkeit des religiösen Glaubens, gaben dem Drama eine Weihe, von der ihre Vorgänger nichts ahnen, ihre Nachfolger kaum einen schwachen Abglanz erhalten konnten. Zwar darf man hierbei nicht übersehen, daß der religiöse und sittliche Gehalt schon ursprünglich in den Mythen selbst lag und mit ihnen zugleich auch in die Tragödie übergehen mußte; aber die bestimmtere Hervorhebung und besondere Anwendung desselben auf die Interessen und Fragen der Gegenwart war jedenfalls das eigene Werk und unbestreitbare Verdienst der Tragiker, ihrer dichterischen Befähigung, ihrer innern Begeisterung und patriotischen Gesinnung. Welchen Antheil aber auch an der Befruchtung der Tragödie mit religiösen, sittlichen und politischen Ideen auf der einen Seite der Geist der Zeit, auf der andern die gegebenen und von den Epikern ausgebildeten Mythen auch

Digitized by Google

gehabt haben mögen, so läßt sich doch nicht verkennen, daß das glanzvolle Ansehen und die große Bedeutung, welche die Tragödie als religiöse Festfeier für Athens Bevölkerung, ja für ganz Hellas hatte, daß die begeisterte Theilnahme, welche sowohl der Staat im Ganzen und Großen als auch die einzelnen Bürger Athens den tragischen Spielen widmeten, daß endlich das Bewußtsein der ehrenvollen Stellung, welche die Tragödieendichter durch ihren öffentlichen Beruf einnahmen, sie eben so sehr erhoben und begeisterten, als sie ihrer patriotischen Gesinnung sicherlich recht bald den mächtigen Einfluß gewahr werden ließen, welchen sie durch Berücksichtigung der öffentlichen Zustände und Interessen, durch Darlegung zeitgemäßer Ideen, durch Anwendung oder Hervorhebung allgemeiner sittlicher Gedanken von ihrem Standpunkte aus erlangen konnten und mußten. Insofern, meine ich daher, hat auch der oberste und öffentliche Zweck der tragischen Aufführungen, eine Festfeier des Dionysos zu sein, dazu beigetragen, religiöse, sittliche und politische Tendenzen in den Ideenkreis der attischen Tragödie einzuführen. Die Tragödie, eine durchaus öffentliche Feier, unter dem Schutze des Staates geboren und erzogen, wendete sich auch wieder dem Staate und der Oeffentlichkeit zu, widmete diesem ihre besten Kräfte, ihr inneres geistiges Leben.

§. 18.

Sittlich religiöser Charakter in Aeschylos', Sophokles' und Euripides' Werken.

Was nun zunächst den ethisch-religiösen Charakter im allgemeinen betrifft, so wie den besondern Ausdruck desselben, welchen die drei großen Tragiker, jeder in seiner eigenthümlichen Weise, in ihren Tragödieen niederlegten, so sei es gestattet, Bernhardy's vortreffliche Darstellungen im Auszuge mit

einigen Abänderungen hier mitzutheilen. „Jeder Ausdruck der Persönlichkeit und des menschlichen Gefühls fand nun zwar in den Grenzen der tragischen Poesie einen Platz, und sie schloß keinen tüchtigen Gedanken aus; aber alle neben einander laufenden Kreise wurden von einem obersten Gesichtspunkte bedingt und mußten in ihm sich begegnen. Dieser Gesichtspunkt ist ein philosophirender, doch frei von philosophischer Form, noch weniger aber aus philosophischen Studien hervorgerufen. Wenn aber die Tragödie kein System verfolgt und noch weniger auf ein unpoetisches Gebiet herübertritt, so bringt sie doch den individuellen Gehalt von Wahrheiten und Erfahrungen in einen klaren, wiewohl nicht strengen und consequenten Zusammenhang. Hierin beweist sie den überlegenen denkenden Geist, welchen Aristoteles in einer seiner treffendsten Ansichten völlig anerkennt, wenn er die Tragödie für philosophischer als die Historie erklärt, weil sie nicht wie diese die Begebenheiten in ihrer zufälligen und begrenzten Erscheinung, sondern in ihrer Wirklichkeit darstelle, nach dem Maßstabe der Nothwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit. Mit andern Worten: sie wählt aus einer beträchtlichen Anzahl von Geschichten, die der Mythos bietet, einen Kern, an welchem die ewig wiederkehrenden, nur im Subject wandelbaren allgemeinen Gesetze des menschlichen Lebens anschaulich werden. Sie bedeutet nämlich nichts Geringeres als den ersten Versuch einer Philosophie der Geschichte, den die Griechen durch den Mund der Attiker offenbarten. Denn das attische Volk, welches durch Heldenmuth und Charakter vor anderen die Freiheit von Hellas gerettet, mit überwiegendem Verstand und politischem Talent die Leitung des nationalen Gemeinwesens ergriffen und mit unerhörter Schnelligkeit den Gipfel sowohl in Macht als in Bildung erstiegen hatte, besaß den natürlichsten Beruf, über die großen welthistorischen Ereignisse seiner Tage,

Digitized by Google

mit denen ein zusammenhängender Kreis von Geschichte begann, nachzudenken und von den Resultaten der neuen geistigen Bewegung sich Rechenschaft zu geben. Der Sieg des Geistes über das gewaltigste Reich der damaligen Welt und die von ihm unermeßlich aufgebotenen materiellen Mittel mußte die Gemüther nicht blos heben und anregen, sondern auch innerlich sammeln und ihr Nachdenken mit den ernstlichsten Fragen beschäftigen. Hierin lag ein unerschöpflicher Stoff für den reflektirenden Verstand und die ersten Früchte dieses Aufmerkens waren die Wahrnehmung der Gottheit in den menschlichen Begebenheiten, der Glaube an ein sittliches Maß, das die göttliche Nemesis im Leben aufrecht erhalte, weiterhin die Anfänge religiöser Speculation, welche bald gegen das Gebiet der Mythologie sich polemisch kehrte und die niedrigen popularen Vorstellungen einer strengen Kritik unterwarf. Wenn nun hierdurch das sittliche Bewußtsein erhöht und geschärft wurde, so lagen auch im Selbstgefühl des Volkes, welches durch eigenen Muth und mit ungewöhnlicher Selbstverläugnung die Gefahr überwunden hatte, genug Anlässe, um die Freiheit und den Willen als die Hebel des Lebens aufzufassen und die Stellung des Menschen zur göttlichen Gewalt abzuwägen. Nichts Kleinliches fesselte die Stimmung jener männlichen Zeit, sie strebte mit kühner Forschbegier den Zusammenhang beider Welten zu begreifen und in die Gründe der wechselvollen Schicksale sich zu versenken; sie war aber zu praktisch und von zu tiefer Ehrfurcht vor den vaterländischen Instituten erfüllt, um auf müssige Theorieen einzugehen oder leichtfertig die geheiligte Tradition anzutasten. So gleichsam in der Mitte zwischen kernhaftem Glauben und besonnener Reflexion stehend gewannen sie ein angemessenes Organ an der Tragödie, welche während fast eines Jahrhunderts die Schätze der attischen Bildung und Denkkraft treu bewahrte. Da sie durchaus volksthümli-

Digitized by Google

chen Gehalt in sich schloß und das geistige Besitzthum aller Athener war, so läßt sich schon hieraus ihr durchgreifender Einfluß auf die Intelligenz und ihr pädagogisches Moment erklären. Zugleich aber ist offenbar, daß die tragische Dichtung, insofern sie stets für ein Gemeingut gelten sollte, keine Religionsphilosophie bezweckte. Der gesunde Sinn des Volkes duldete kein Element in der Poesie, welches nicht blos ihrem Wesen, sondern auch dem gesammten politischen Organismus widersprechen und mit einer Auflösung alles positiven Glaubens enden mußte; man verschmähte deshalb lange Zeit den Euripides, bis die Reinheit und Fülle der von ihm ausgestreuten Ansichten ihm Gehör erwarb und seine Kritik der Religion vor Anfechtungen schützte. Hieraus folgt, daß die Tragiker, insofern sie stets auf dem Boden des Staates sich erhielten, auch die Religion als ein politisches Element berühren und in ihren Objecten den ungesuchtesten Antrieb finden mußten, mit individuellen Ueberzeugungen hervorzutreten; doch waren alle solche, oft tiefsinnige Kombinationen nur ein Theil der höchsten Aufgabe, das sittliche Leben in seinen Prinzipien, Erscheinungen und Widersprüchen nachzuweisen und mit der Vernunft in Einklang zu setzen. Nicht mit Unrecht wird man die Tragödie als frühesten und reifsten Ausdruck der Ethik unter den Attikern betrachten, ehe Sokrates die letztere durch philosophische Methodik völlig auf das Gebiet der Wissenschaft herüberzog."

„Je rascher der öffentliche Charakter Athens sich entwickelte, desto beweglicher und reicher wurden die Erörterungen der Tragiker, in denen die Fortschritte der Zeit am treuesten sich abspiegelten. Der heroische Zeitgeist hatte den Glauben an dunkele Naturmächte, welche bisher durch Weissagung, Orakel und formlosen Zufall die Entschlüsse der Staaten bedingten oder die Geschicke der einzelnen zu durchkreuzen schie-

Digitized by Google

nen, allmälig zurückgeschoben und die Götter mit den Menschen durch gemeinsame sittliche Normen zu verknüpfen angefangen. In der Tragödie fand das Wunder, die nothwendige Zugabe des Epos und der Schlüssel zur Sinnenwelt, keinen Platz; die göttlichen und menschlichen Kreise sollte kein Zwischenglied mehr trennen, und das Schicksal, wiewohl als oberstes und geheimstes Prinzip der Welt in scheuer Ferne verehrt, suchte man zu begreifen und in einen Zusammenhang vernünftiger Zwecke einzureihen. Ein solcher Zusammenhang war schon in der Ueberzeugung gegeben, daß Glück und Unglück unmittelbar aus dem Thun der Menschen entspringen und diese häufig unbewußt einen höhern Plan erfüllen. Aeschylos begann daher mit den abstrakten Begriffen der Freiheit und der sittlichen That, gegenüber der ewigen Nothwendigkeit und der von Göttern vertretenen Weltregierung; die zwischen beiden gesetzte Kluft zu ermessen und den wahren Gehalt dieser Ideale zu bestimmen, war das Problem seiner Poesie. Ihr Ideenkreis ist entschieden ein dämonischer. Bei ihm gelten noch die Sätze des harten, unerbittlichen Rechtes, welche späterhin milder lauten oder verschwinden: die Vergeltung des Gleichen mit Gleichem, die Vererbung der Missethat in einer langen Familienreihe, bis das Ziel der ewigen Gerechtigkeit vollendet ist, der Fall edler und frommer, aber in den Frevel ihres Geschlechts verstrickter Männer, damit andere sich schrecken und warnen lassen. Diese Schärfe des Rechtsgefühls hat indessen den Vortheil, daß die göttlichen und menschlichen Verhältnisse vor dem Dichter in höchster Reinheit erscheinen und seine Forderungen durch keinen Widerspruch getrübt werden. Die alten Götter, ihre Satzungen und herbe Strafgewalt, d. h. das Gesetz des ursprünglichen Naturstandes, erkennt er zwar als Wahrheit, aber auch als einseitige und negative Macht an, welche mit einer jüngern Weltordnung und ihrer schönsten

Frucht, der Humanität oder der bürgerlichen Gesellschaft, sich versöhnen muß; die Gottheit, die jetzt verborgen, aber mit sicherer Hand regiert, feiert er als die Summe des Herrscherthums und der Weisheit, deren Allmacht den menschlichen Begriff übersteige, sowie die verschiedenen einzelnen Götter darin aufgehen. Nach der andern Seite hin läßt er die Geschicke der Menschen, soweit der gewöhnliche Lauf der Dinge reicht, von ihrer Tugend oder Missethat abhängen; der Freiheit stellt er kein anderes Ziel als die sittlichen Schranken, welche man nur zum eigenen Unheil verletzen und übersehen möge, denn die göttliche Gerechtigkeit weiß ohne Ansehen der Person sie zu bewahren."

„Bald darauf folgten Zeiten, in denen der ideale Schwung vor der bürgerlichen Klugheit und dem scharfen Verstande wich. Athen war eine große politische Macht geworden und begann seinen Blick ins Innere zu vertiefen. Das Staatsleben fesselte Kräfte, der Geist der Verwaltung ging freisinniger und praktischer aus jenem Parteienkampf hervor, das Prinzip des Fortschrittes führte jedes Talent zur Entwickelung, und alle Formen einer feinen Kultur, gegründet auf den Verein der Litteratur mit den vollkommensten Schöpfungen der bildenden Kunst, wetteiferten, um das Leben in seiner Weltlichkeit auszustatten und zu veredeln. Die Athener übten die volle Thätigkeit eines politisch gestimmten Volkes, welches mit dem Bewußtsein des Herrschers sämmtlichen und weitverzweigten Geschäften der Regierung sich unterzog; das Perikles gewöhnt hatte seine reichen Mittel auf die Künste zu wenden, um mit ihren Werken das Gemeinwesen zu schmücken, zugleich aber an ihrer täglichen Betrachtung sich zu nähren und in den reinen Interessen des Geistes ihren würdigsten Besitz zn sehen. Eine so glänzende Gegenwart mußte die attischen Denkkreise rasch über die herkömmlichen Grenzen hinaus erweitern. Neben die

Digitized by Google

Norm des Guten und der praktischen Gottesverehrung trat die Idee des Schönen, zur Erhabenheit gesellte sich die Grazie, vom Adel der Bildung war die materielle Macht unzertrennlich, da sie durch die genialen Offenbarungen des Dichters und Künstlers geweiht und ergänzt wurde. Niemals fand die menschliche Kraft einen freiern Spielraum, um nach allen Seiten sich ungestört zu entfalten und fruchtbar zu wirken, niemals wol auch einen gesetzlicheren. Denn indem sie in einer vielfach gegliederten, durch Intelligenzen jeder Art bedingten Gesellschaft ihren Platz nehmen sollte, galt die Ueberzeugung, daß die Tugend und die Wunder des Geistes nur durch ein bündiges Maß bestehen, die Gesinnungen der Individuen nur durch Zusammenstimmen mit den sonst befugten Rechten gesund bleiben, am wenigsten ohne Selbstverläugnung sich behaupten könnten; was im Staate zu wirken berufen sei, fordere ein sittliches Gleichgewicht, müsse mit einander in Einklang treten und auf die Wechselseitigkeit eines Organismus eingehen. Diese sittliche Harmonie als die Bedingung eines vernünftigen Daseins nachzuweisen, war die Aufgabe des Sophokles. Ihm verschaffte die Reife seiner Zeit den unermeßlichen Vortheil, eine Reihe wesentlicher Begriffe, die Aeschylos mit mühevoller Arbeit erkämpfen mußte, als populare Voraussetzungen zu behandeln und den Standpunkt jenes Meisters stillschweigend hinter sich zu lassen. Die großen Thaten und Schicksale der Völker gehörten schon der Vergangenheit an, und der Glaube an geistige Elemente, an die Freiheit des Willens und das Walten einer göttlichen Nemesis, hatte bei der Mehrzahl Wurzel geschlagen. Seitdem der Staat jede menschliche Kraftäußerung in sich zusammengedrängt, die Demokratie den Menschen mit dem Menschen ausgeglichen, das attische Genie sogar die erhabenen und schönen Ideen, die Vermittler zwischen Humanität und Religion, zur sinnlichen Anschauung gebracht

hatte, schwand auch der Gegensatz, welcher ehemals Göttliches und Irdisches aus einander oder gegenüber hielt. Die Tragödie sah jetzt das innerliche Leben des Menschen mit seinen unendlichen Reichthümern, Irrungen und Kollisionen als ihr eigentliches Objekt an; aber allen Konflikten und Wirren zum Trotz erscheint das harmonische Wirken und die Einigung der Interesses als letztes Ziel. Sophokles' Weisheit und dialektische Klarheit, welche die Gegensätze weder umschlagen noch durch die Schranke des überwiegenden Schicksals bestimmen läßt, führt mit siegender Ueberzeugung das Grundthema seiner Tragödie durch: die Auflösung des Einzelwillens in einem allgemeinen Gesetz der freien sittlichen Nothwendigkeit. Seine Mythen vollenden daher das Bild eines bewegten Lebens, das sich läutern und in seine verborgenen Zwecke blicken muß. In diese Welt der Innerlichkeit ragt die Gottheit nur so weit, als sie dem menschlichen Willen ein Ziel setzt und aus weiter, oft ungeahnter Ferne mit unwiderstehlicher Kraft die Entschlüsse der Klugen und Gewaltigen bedingt. Hier ist bereits das praktische Leben in die Fragen der Zurechnung verlegt; die Religion bleibt unangetastet."

„Mit der Ochlokratie gingen die Verhältnisse, welche den Glauben und die Bildung, die Freiheit des Willens und die That in schönster Harmonie zusammenhielten, rasch ans Ende. Statt der sittlichen Gemessenheit entschied die Laune der schrankenlosen Subjectivität, der Glaube kam mit der Reflexion und wissenschaftlichen Einsicht in Streit, das Handeln und die politischen Richtungen wurden abhängig von der Theorie, überhaupt büßte die überreiche, fieberhaft erregte Zeit fortwährend an Gleichgewicht ein und kein Gebiet der Oeffentlichkeit blieb vom Zwiespalt unberührt."

„Euripides stand auf diesem Boden der Ochlokratie und

Digitized by Google

niemand konnte befähigter sein, ihre geistigen Bewegungen zu deuten. Nur waren die objectiven Erscheinungen derselben gering und meistentheils auf die beginnende Selbständigkeit der ehemals im Staat oder in der Tradition gebundenen Verhältnisse beschränkt; solche treten bei Euripides in einer Reihe socialer Fragen hervor, wie in der Schilderung des weiblichen Geschlechts, in der Auffassung der Sclaverei und der durch bürgerliches Gesetz bedingten menschlichen Rechte, ferner in den häufigen Erörterungen, welche die Macht der materiellen Gewalt, besonders des Adels und der Reichthümer betreffen. Ferner war seine Zeit die der Zerrissenheit und Parteiung in politischen und religiösen Dingen, die Ordnung des alten Gemeinwesens wich in Folge wiederholter Staatsumwälzungen aus den Fugen, mit ihr verlor der stille Glaube an ein ideales Gesetz seine Wurzel, und der Betrachter fand in diesen Trümmern griechischer Herrlichkeit nichts als eine Geschichte der absoluten Willkür und Leidenschaft. Euripides empfand den Schmerz und das Unglück jener Tage mit um so größerer Bitterkeit, je mehr seine Natur zur Melancholie neigte und je weniger er die Voraussetzung eines allgemeinen vernünftigen Geistes aufgab. Daher zeichnet er die Anomalieen der Gesellschaft, die krankhaften Zustände eines von Mühseligkeit und Widerspruch durchzogenen Lebens; ihn verwirren die zuströmenden Zweifel und steigern sein Urtheil bis zur trostlosen Stimmung. Das Unglück, eine dem antiken Geschlecht neue Erscheinung, vermag er kaum mit der Gerechtigkeit Gottes zu vereinigen; die menschlichen Geschicke fand er nicht an das Maß der Tugend und Frömmigkeit geknüpft, sondern er sah sie der Keckheit und materiellen Gewalt zur Beute fallen. Doch weit ernstlicher beschäftigt ihn der Zweifel, wie die moralische Verderbniß und die Wirren des irdischen Lebens neben einer Weltregierung statt haben können, und wie das sittliche Be-

Digitized by Google

wußtsein, worin der religiöse Glaube ruht, aus dem grellesten Zwiespalt zur Rechtfertigung Gottes gelange. Er ist ein strenger und ehrlicher Forscher; deshalb verwickelt ihn die Schärfe des Rechtsgefühls in umfassende Bedenken, an denen Andere sorglos vorüber gingen, die mehr dem grüblerischen Philosophen als dem volksthümlichen Tragiker zukamen. Das Endliche also mit den ewigen Prinzipien auf dem Boden des Pathos zu versöhnen und durch reine Vernunftgründe beides zu vermitteln, ist die stete Tendenz des Euripides." Dies die Hauptpunkte aus Bernhardy's trefflichen Schilderungen. Demnach steht es außer Zweifel, daß Aufklärung über das Wesen der Götter und ihr Verhältniß zu den Menschen, über religiöse und sittliche Prinzipien als eine besondere Tendenz der attischen Tragödie anzuerkennen ist. Doch ist zu beachten, daß die Moral, insofern sie sich in einzelnen Aussprüchen, Maximen, geistreichen und schlagenden Bemerkungen ausspricht, nur ein untergeordneter Schmuck der antiken Tragödie ist. Aeschylos wendet denselben selten an; Sophokles hat öfter davon Gebrauch gemacht, um den Werth und Gehalt der Gedanken zu heben und hervortreten zu lassen. Desto häufiger verwebt Euripides eine Fülle glänzender Aussprüche und Bemerkungen, zumal über Streitfragen des Lebens und der Philosophie, in seine Dichtungen. Sie sind ihm Manier geworden. Moralische Aussprüche, mit Witz und leichter Grazie vorgetragen, haben bei ihm einen besondern Werth; er verstand und benutzte die Kunst, sie beim Volke zu verbreiten. Diese Eigenthümlichkeit, überall aus der einzelnen Handlung allgemeine Lebensregeln herauszuziehen, welche ich den gnomischen Charakter der griechischen Tragödie nennen möchte, tritt besonders zu Anfang und Ende der einzelnen Scenen und längern Reden, so wie in den Stichomythieen hervor. Nimmt man solche Sentenzen aus ihrem Zusammenhange heraus, so

Digitized by Google

erscheinen sie oft gewöhnlich, bedeutungslos und trivial; doch nicht mehr, als es bei ähnlichen, aus dem Zusammenhange gerissenen Stellen der neuern Tragödie der Fall sein würde.

§. 19.
Politischer Charakter der alten Tragödie.

In gleicher Weise, wie Religion und Moral, hat auch Politik in der griechischen Tragödie Eingang gefunden. Politische, sittliche und religiöse Bildung standen überhaupt bei den Hellenen in einem engen Zusammenhange, in einer Wechselwirkung und gegenseitigen Bedingtheit. Auch ist bekannt, welch' reges Selbstgefühl, welche Begeisterung für den Ruhm des attischen Staates, der sich durch Muth, Willenskraft und erhabene Tugend aus seiner frühern Verborgenheit zur ersten hellenischen Macht emporgeschwungen hatte, welche lebendige Theilnahme an allen öffentlichen Angelegenheiten Athens Bürger fortwährend, selbst bis zum Verfall des Staates, durchdrang und belebte. Daher Aeschylos, Sophokles, Euripides und ihre Kunstgenossen an der Tragödie ein eben so angemessenes als würdiges Organ fanden, ihre eigene politische Gesinnung und patriotische Theilnahme an den öffentlichen Ereignissen und Zuständen kund zu geben. Wenn sie aber ihre Ueberzeugungen über vaterländische Angelegenheiten in der Absicht laut werden ließen, um einem verderblichen Sinne und Streben im Staate Einhalt zu thun, so haben sie nichts gethan, was mit der Würde der Kunst, namentlich der öffentlichsten von allen, der tragischen Poesie, im Widerspruche gestanden hätte. Denn konnte diese eine würdigere Aufgabe haben und eine schönere Frucht tragen, als das Gemüth zu erfreuen, den Geist zu erheben und zugleich einen edlen, wahren Patriotismus zu nähren und zu stärken? Die Tragiker dachten zu wahr und zu einfach, um Leben und Kunst ganz von einander zu trennen. Sie

Digitized by Google

zogen deshalb nicht blos eine Anzahl attischer Mythen und einheimischer Sagen aus ihrer bisherigen Verborgenheit und gaben ihnen eine Beziehung zur Gegenwart, sondern oft entstanden ihre Dramen auch durch die nächsten Zeitereignisse veranlaßt und hervorgerufen. Es steht außer Zweifel, daß die Wahl des Mythus nicht selten durch politische Tendenzen bedingt war. Es spricht sich daher die Theilnahme, welche die Tragiker den Zuständen und Interessen des Staates und seinen vorzüglichsten Lenkern schenkten, theils in der Wahl der Mythen und ihrer gegebenen Anwendung auf die Gegenwart, theils auch in besondern Anspielungen durch Worte und Charakterschilderung aus. Diese Anspielungen mit Bestimmtheit nachzuweisen, ist oft sehr schwierig. Denn da nur in wenigen Fällen die Angaben alter Erklärer oder die bestimmte Kenntniß von der Aufführungszeit der Stücke uns hier unterstützen, so pflegt die Annahme solcher Hindeutungen häufig auf Vermuthungen zu beruhen. Am zahlreichsten und erkennbarsten sind dieselben in Euripides' Tragödieen. Die Launen des Volkes, der Uebermuth und die Frechheit der Demagogen, die Täuschungen ihrer Anhänger und dienstbaren Creaturen in weltlichen und heiligen Dingen, besonders der Wahrsager, werden von ihm scharf getadelt; aber auch den bedeutungsvollern Unternehmungen Athens, der unauslöschlichen Eifersucht und Feindschaft gegen Sparta, den Bündnissen mit Argos widmet er die lebhafteste und eifrigste Theilnahme, welche jeden Mythus, der Analogieen und Beziehungen zur Gegenwart darbot, sowohl im Ganzen als im Einzelnen durchdringt. Kein Tragiker hat so viel symbolische Charakterzüge und historische Anspielungen in seine Dichtungen fast verschwenderisch eingeschaltet, als Euripides; auch hat wohl kein anderer den öffentlichen Interessen und der attischen Eitelkeit mehr geschmeichelt. Belege dazu bieten Andromache, die Flehenden

Digitized by Google

und die Herakliden. Menelaos ist fast überall das Bild eines egoistischen Spartaners.

Sophokles dagegen hat die Beziehungen auf Zeitverhältnisse gründlicher in das Ganze seiner Dichtungen verwoben. Er läßt dergleichen Nebenbeziehungen in der Charakterschilderung oder in einzelnen Aussprüchen nur so weit hervortreten, als ihm ein würdevoller und gemäßigter Ausdruck seiner Ueberzeugungen und die Idealität der tragischen Kunst zu gestatten schienen. Es mochte ihm vielleicht als ein schwieriges Unternehmen erscheinen, Anspielungen auf die Gegenwart und das wirkliche Leben in die ernste Tragödie aufzunehmen, weil dadurch die Erreichung ihrer ersten Aufgabe, die Zuschauer in eine ideale Welt zu versetzen, leicht mislingen konnte. Auch hierin zeigt sich seine künstlerische Mäßigung. Dagegen fand Aeschylos in seiner Zeit und deren Verhältnissen vielfache Veranlassung, verwandte Stoffe dramatisch zu bearbeiten. Sein Streben geht im Allgemeinen dahin, mit aller Kraft und Wärme die Einfalt und Strenge der Sitten zu schützen, die Fortdauer heilsamer Institute seinen Mitbürgern ans Herz zu legen und jede Seite des vaterländischen Ruhmes unter mythischer Hülle zu verklären. „In dem Zauber, welchen die Berührung der Gegenwart hat, während die Handlung, die eigentlich unser Interesse anspricht, der Vergangenheit angehört, zeigt sich ein sehr feiner Sinn des Aeschylos. Jede Gegenwart, die aus ihrer Vergangenheit erklärt, und jedes Institut, das in seinem Ursprunge gezeigt wird, gewinnt dadurch an geistiger Fülle und Bedeutung. Allein des Dichters Kunst besteht darin, daß, während der Zuschauer im Kreise der poetischen Begebenheit bleibt, die Punkte, welche auf die Gegenwart zielen, so hingelegt sind, daß der Zuhörer die Beziehungen rasch gleichsam selbst erfindet und durch den Strahl, mit welchem aus der Vergangenheit die Gegenwart für einen Au-

Digitized by Google

genblick beleuchtet wird, sich freudig betroffen fühlt. Das Spiel der Beziehungen muß in dem Zuhörer selbst entzündet werden, ohne daß er je argwöhnt, vom Dichter aus dem Bereiche der Handlung, welche in der Fabel liegt, hinausgeführt und in eine andere Sphäre gestoßen zu werden." So urtheilt ein ausgezeichneter Kenner des Aeschylos zunächst in Bezug auf die historischen Anspielungen in seinen Eumeniden *). Doch gelten diese Bemerkungen auch überhaupt von dem historisch-politischen Charakter der Tragödie des Aeschylos. Die Eumeniden enthalten das glänzendste Denkmal der tragischen Kunst, welche die Darlegung patriotischer Gesinnung mit dem Amte der Poesie verbunden hat. Es offenbart die attische Tragödie, welche sich ihrem innersten Wesen nach weit über die Gegenwart erhebt, sowohl durch die Aufnahme einzelner politischer Züge als auch durch die Nebenbeziehung ganzer Stücke auf historische Ereignisse und Staatsverhältnisse gewissermaßen ein populares Streben, sich der Gegenwart anzuschließen, sich wenigstens nicht ganz von ihr zu trennen. Was nun aber die Auffindung und Feststellung solcher Beziehungen in unserer Zeit betrifft, so ist zu beachten, daß, wenn eine angenommene Anspielung von der Art ist, daß sie das attische Volk, welches durchaus ein öffentliches Staatsleben führte und mit seiner frühern Vergangenheit wie mit der Tagesgeschichte gleich vertraut war, sofort treffen mußte, von ihm ohne vieles Nachsinnen verstanden werden und eine schlagende Wirkung verbreiten konnte, sie dann als eine solche anerkannt werden mag; wenn aber ihre Beziehung so versteckt ist, daß deren Verständniß auch den damaligen Zuhörern nicht ohne vieles und gekünsteltes Suchen klar werden konnte, sie als eine

*) R. Rauchenstein, Zu den Eumeniden des Aeschylus. Aarau, 1846. S. 14.

Digitized by Google

wirkliche, vom Dichter beabsichtigte Anspielung mit Grund bezweifelt werden darf.

§. 20.

Metrische Form der attischen Tragödie.

Der Tragödie war auch eine bestimmte, unabänderliche Form angewiesen, der sie sich niemals entäußern durfte, ohne aufhören zu wollen ein poetisches Kunstwerk zu sein. Dies war die metrische Form. Ein Drama entweder ganz oder zum Theil in Prosa abgefaßt, wie die neuere Zeit deren hervorgebracht hat, würde den Griechen als unnatürlich, wenigstens nicht als Poesie gegolten haben. Eine jede Schöpfung der Poesie mußte auch der äußern Form nach poetisch sein, d. h. sie mußte in Versen abgefaßt sein. Was nun die metrische Anordnung der verschiedenen größern oder kleinern Abschnitte und das Verhältniß der einzelnen Verse zu einander betrifft, so gibt sich sowohl im dramatischen Texte als auch in den lyrischen Partieen der Tragödie ein großes Streben nach Regelmäßigkeit und Symmetrie kund. Man hat die einzelnen Theile des Dialogs und der Gesänge, so weit es der Inhalt nur gestattete, in ein gegenseitiges metrisches Verhältniß zu bringen gesucht, in dem sie sich nicht etwa blos im Allgemeinen und in der Hauptsache, sondern bis ins Einzelne, man möchte fast sagen bis ins Kleinliche hinab, genau entsprechen.

Jede Dichtung ist, wie die alten Metriker sagen, entweder stichisch (*κατὰ στίχον*) oder systematisch (*κατὰ σύστημα*) komponirt; stichisch, insofern sie eben aus Versen, systematisch, insofern sie aus Systemen oder Strophen besteht. Ist diese doppelte Kompositionsweise in einem Gedichte verbunden, so daß ein Theil desselben stichisch, ein anderer systematisch beschaffen ist, so sind dies Dichtungen vermischten Geschlechts, *μικτὰ γενικά*. Dahin gehören die Tragödieen und Komödieen.

Digitized by Google

Die stichischen Gedichte zerfallen wieder in zwei Klassen, in vermischte (μικτά), welche aus verschiedenen Versarten bestehen, wie die Komödieen des Menandros, Plautus und Terenz, und in unvermischte (ἄμικτα), welche vom Anfange bis zum Ende in derselben Versart fortlaufen, wie die epischen Gedichte. Die aus Systemen oder Strophen zusammengesetzten Dichtungen haben die Metriker in mehrere Klassen gebracht. Diejenigen, welche in der Tragödie ihre Anwendung gefunden haben, sind zunächst die κατὰ σχέσιν komponirten, in denen einzelne Theile und Strophen wiederholt sind und sich genau entsprechen. Den Gegensatz zu ihnen bilden die sogenannten ἀπολελύμενα, aufgelöste Gedichte, in denen jene genaue Responsion der einzelnen Theile nicht beobachtet ist. Endlich gehören hierher die συστήματα ἐξ ὁμοίων, wie sie die Metriker benannt haben, eine Unterabtheilung, bei der nicht sowohl das Verhältniß der Strophen zu einander, als vielmehr ihre metrische Beschaffenheit in Betracht gezogen wird. Diesen Namen führen nämlich diejenigen Gedichte, in denen ein und derselbe Rhythmus ohne Unterbrechung hindurchgeht und welche eben wegen dieser rhythmischen Beschaffenheit Systeme im engern Sinne genannt werden. Der Rhythmus, welchen die Tragödie hauptsächlich für solche Systeme gebraucht hat, ist der anapästische. Systeme, deren Rhythmus vom Anfange bis ans Ende gleichsam in einem Zuge fortläuft, die also nur ein System bilden, heißen ἀπεριόριστα, unbestimmte, unbegrenzte; welche dagegen aus mehreren, zwar derselben Versgattung angehörigen, aber unter einander verschiedenen Theilen oder Systemen bestehen, sind nach dem Ausdruck der Metriker κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους, nach ungleichen Grenzen, zusammengesetzt. Solche anapästische Systeme von verschiedener Länge sind öfters die so genannten Einzugslieder, im eigentlichen und ursprünglichen Sinne des Wortes genommen.

Digitized by Google

Was nun die Anordnung und Stellung der einzelnen, sich gegenseitig respondirenden Strophen betrifft, so ist diese in den verschiedenen lyrischen Bestandtheilen der Tragödie verschieden. Am einfachsten ist diese Responsion in den Gesängen, welche dem Chore allein angehören, in der Parodos, wie Aristoteles dieselbe definirt hat, und in den Standliedern. Beide Gattungen von Chorliedern haben das gemeinsame Merkmal, daß sie antistrophisch sind, und zwar in der Weise, daß der Strophe sogleich die genau entsprechende Antistrophe folgt, die Strophen selbst aber verschieden sind. Diesen Chorliedern ist oft eine Epode (Nachgesang, Schlußgesang) beigegeben. In dem Stasimon steht die Epode stets am Ende des ganzen Gesanges, in der Parodos dagegen ist sie bisweilen auch in die Mitte gesetzt, wenn man nicht vielmehr anzunehmen hat, daß solche Gesänge so abzutheilen sind, daß nach der Parodos, welche mit der Epode schließt, sogleich das erste Stasimon folgt. So in der Parodos von Aeschylos' Persern und Agamemnon, in Euripides' Phönizierinnen und Orestes. Chorgesänge, welche aus einer Strophe und Antistrophe bestehen, die der Dialog von einander trennt, sind bereits erwähnt und in Beispielen nachgewiesen worden. Sehr selten findet sich ein Chorlied, das nur eine Strophe ohne Antistrophe hat, wie in Soph. Trach. 205.

Weit künstlichere Stellungen und Responsionsformen der einzelnen Strophen haben dagegen die lyrischen Gedichte, welche dem dramatischen Theile der Tragödie angehören, die Kommen, die Gesänge von der Bühne und bisweilen auch die Kommatika. Außer der Epode sind ihnen noch Prooden (Vorgesänge) und Mesoden (Zwischengesänge) beigegeben. Die Symmetrie und Gleichheit geht in diesen Kommen und Bühnengesängen so weit, daß auch der Personenwechsel in den Strophen und Antistrophen auf das Sorgfältigste beachtet ist. Entweder

Digitized by Google

wechseln die Personen in der Antistrophe ganz in derselben Weise und Aufeinanderfolge wie in der Strophe mit einander ab, oder gerade in umgekehrter Ordnung; und selbst wenn dieser Wechsel in der Mitte eines Verses geschieht, so findet er sicher in Strophe und Antistrophe stets an einer und derselben Stelle des Verses statt.

Antistrophische Chöre werden hin und wieder durch Verse anderer Personen unterbrochen. So stehen in Soph. Phil. 827 ff. zwischen Strophe und Antistrophe Hexameter des Neoptolemos; in Eur. Androm. 1173 ff. Trimeter. Oft folgen bei den Chorliedern anapästische Systeme verschiedener Länge, z. B. in Soph. Ai. 222 ff. στρ. Anap. ἀντ. Anap.; in Philoct. 135 ff. α Anap. α Anap. ββ Anap. γγ; in Aesch. Pers. 694 ff. troch. Tetrameter. — Respondirende Anapästen pflegt man jetzt als συστήματα und ἀντισυστήματα zu bezeichnen. Noch merkwürdiger ist die Unterbrechung der Responsion in Eur. Ion 219, wo in die Antistrophe des Chors die Anapästen des Ion eingeschaltet sind.

Die freien Chorgesänge (ἀπολελυμένα) hat Hermann, insofern sie strophisch sind, in μονόστροφα (einstrophische) und in πολύστροφα (aus mehreren Strophen bestehende), und letztere wieder in ἀνομοιόστροφα und παρομοιόστροφα getheilt, von denen jene unähnliche, diese ähnliche, theilweise auch antistrophische Theile haben. Die Aehnlichkeit hat theils verschiedene Grade, theils bezieht sie sich auf den Anfang oder auf den Schluß, auch zeigt sie sich bald in ganzen Versen, bald in Verstheilen, besonders am Ende. Unter den Chorversen stehen auch oft Trimeter und Anapästen. Die Eintheilung dieser freien Chorgesänge hat vielfache Schwierigkeiten, insofern hier nicht blos die metrische Verschiedenheit, sondern auch die Pausen des Sinnes und der Wechsel der Personen in Betracht kommen und zu Rathe gezogen werden müssen. Zuletzt mögen

Digitized by Google

hier noch Erwähnung finden die sogenannten ἐπιφωνήματα oder ἀναφωνήματα, Ausrufungen, wie φεῦ, ἰώ, αἶ, αἶ und andere, welche gewöhnlich außerhalb der Strophen und Verse stehen.

Ein gleiches Streben nach Symmetrie und metrischem Parallelismus der einzelnen Theile läßt sich auch in den stichischen Versen des Dialogs nicht verkennen. Im Dialoge, der mit sehr wenigen Ausnahmen, wo troch. Tetrameter gebraucht sind, aus iambischen Trimetern besteht, wechseln sehr oft zwei Personen mit kurzen Reden, so daß die zweite einen Einzelvers dem Einzelverse der ersten entgegenstellt. Dies ist die sogenannte Stichomythie. Beispiele derselben gibt fast jede Tragödie. In Aesch. Agam. 1299 ff. steht ein bloses Epiphonem statt eines vollständigen Verses; ebendas. 1342 ff. folgen Trimeter und Tetrameter in dieser Weise auf einander. Seltener kommt Distichomythie vor. S. Aesch. Eum. 711—730, Choeph. 1051—1062, Soph. König Oed. 108—131, Aesch. Agam. 1348—1371. In Eur. Hippol. 571—590 spricht der Chor fünf dochmische Verse, die Bühnenperson zwei Trimeter. Mit einem und zwei Trimetern wechseln zwei Personen in Aesch. Prom. 36—80 und Soph. König Oed. 99—107. Verbindung von Distichomythie und Stichomythie ist in Soph. Kön. Oed. 540—582. Auch wird ein Vers unter zwei Personen getheilt, und zwar Trimeter in Soph. Kön. Oed. 622 ff. Eur. Orest. 1593—1620; trochäische Tetrameter ebendas. 774—798, Phön. 603—624, Soph. Kön. Oed. 1515—1523. Doch sind die Verse nicht immer gerade halbirt. In solchen symmetrisch geordneten Dialogen werden, wie O. Müller sagt, die entgegengesetzten Meinungen und Willensrichtungen, die mit einander in Konflikt kommen, auch in der Länge ihrer Aeußerungen wie auf einer Wage gegen einander abgewogen, um am Ende durch einen stärkern Abschluß das Zünglein nach einer Seite überschlagen zu lassen.

Digitized by Google

Was das Detail der rhythmischen Formen betrifft, so genügt hier, zu bemerken, daß sowohl für die Stasima als auch für die Gesänge einzelner Personen des Chors und der Bühne alle die Rhythmen angewendet werden konnten, welche die frühere Chorlyrik erfunden und benutzt hatte; nur daß diejenigen Formen, deren Charakter ernst und feierlich ist, besonders für die Gesänge des ganzen Chores verwendet wurden, in den Einzelgesängen dagegen leichtere, mehr bewegte, für den Ausdruck der Leidenschaft und des Affekts passende Versmaße herrschten. Insbesondere sind die dochmischen Verse wegen ihrer Leichtigkeit und großen Mannigfaltigkeit recht geeignet, die Aufregungen des Gemüths, den Sturm der Leidenschaften anschaulich zu machen, da sie eben so gut dem Ausdruck heftiger Unruhe wie tiefer Schwermuth angemessen sind*).

*) „Nach welchen Methoden übrigens die tragischen Meister verfuhren, darüber gibt uns nur das System und der Charakter ihrer Metra einige Winke. Wenn Aeschylus und Sophokles im Wesentlichen einerlei Gesetz und Strenge bewähren, so hat doch jener in genialer Erfindsamkeit, in Kraft und ausdrucksvoller Tiefe, womit stets der sorgfältigste Fleiß und die edelste Einfachheit sich paaren, ein höheres Talent gezeigt, während Sophokles durch die Fülle seiner lieblichen, fast durchsichtigen Rhythmen und den gedrungenen Versbau befriedigt; die Metra seiner Chöre mußten, weil er diese beschränkt, weniger vielseitig und schwunghaft, aber desto plastischer und klarer sein. Euripides hingegen folgt den Neuerungen der modischen Theorie, auch bestimmte ihn der eigene Hang zu sentimentalen Formen, woher seine Vorliebe für weiche gemüthliche Harmonieen und Versmaße rührt; aber im Laufe der Zeit verschwammen und erschlafften seine Rhythmen, die schon zu wenig energisch und zu sehr auf Gespräch und Reflexion gerichtet waren: die immer zunehmende Nachlässigkeit seiner Technik wird nicht nur an den schwachen zerfließenden Tonmassen kenntlich, sondern auch an unkorrekten Einzelheiten, besonders am Uebermaß in aufgelösten Sylben." Bernhardy, Grundriß der griech. Litt. Bd. II. S. 727. Einen steigenden Verfall der Metrik in Bezug auf Gründlichkeit und Würde offenbaren die Tragödieen

Digitized by Google

Das Versmaß des Dialogs war in der ältern Tragödie vorzugsweise der trochäische Tetrameter, der sich aber in den uns erhaltenen Werken nur in solchen Reden findet, die von lebhafterem Affekt erfüllt sind, oder gebraucht wird, den Uebergang zu Chorliedern einzuleiten. Daher er in vielen Tragödieen gar nicht vorkommt. Aeschylos' Perser, wahrscheinlich die älteste Tragödie, die wir besitzen, enthalten noch die meisten trochäischen Partieen. Dagegen wurde der iambische Trimeter bald die stehende metrische Form für eine kräftige, lebhafte und zugleich besonnene Rede. Bei Aeschylos hält er sich, wie O. Müller bemerkt, „noch eine Stufe höher über der Prosa, als bei seinen Nachfolgern, nicht blos durch den feierlichen Klang der gehäuften langen Silben, sondern auch durch das regelmäßige Zusammentreffen der Interpunctionen mit den Versenden, wodurch die einzelnen Verse mehr abgesondert hervortreten. Die Nachfolger haben nicht blos den innern Bau des Verses mannigfaltiger und oft leichter und flüchtiger gestaltet, sondern auch die Verse durch Ende und Anfang der Sätze mehr zerschnitten und an einander geknüpft, wodurch der Eindruck einer weniger gebundenen, sich freier und natürlicher bewegenden Rede gewonnen wurde.“ Doch behielt bei Sophokles und auch Euripides der tragische Dialog stets etwas Würdevolles und Gemessenes bei, wodurch er sich von der beweglichen Unruhe und Heftigkeit des Gesprächs selbst in den besten unsrer heutigen Trauerspiele wesentlich unterscheidet *).

---

seit Ol. 89,, wie G. Hermann (de Ling. Gr. dial. p. 9. Elem. doctr. metr. p. 123.) zuerst bemerkt hat.

*) „An der kunstvollen Ausbildung des iambischen Trimeter durch alle Mittel des angemessenen Vortrags und durch rhythmischen Wohlklang bewährte sich die Meisterschaft des Sophokles. Dieser Takt in der Wahrnehmung dessen, was die Charakteristik der Personen, der Wechsel der Gemüthsbewegungen und die Abwägung der schicklichen Länge forderte, gab

Digitized by Google

§. 21.

Die Sprache der Tragödie.

Der jedem Tragiker eigenthümlichen Auffassung der Charaktere und ihrer geistigen Physiognomie war auch die Sprache angemessen. Aeschylos, dessen Brust ebensowohl von der Größe und Herrlichkeit des hellenischen Heldenthums als von dem ernsten und erhabenen Gedankenfluge seiner Zeit erfüllt war, fühlte die Nothwendigkeit, den männlichen Geist seiner Charaktere, den Tiefsinn ihrer Gedanken in ihrer ganzen Stärke und in einem würdigen Glanze auch durch die Form der Rede vor Augen zu stellen. Daher hat diese ein ganz eigenthümliches Gepräge, das sich von dem leichtern, feinern, abgerundeten Ausdruck seiner Nachfolger wesentlich unterscheidet. Aeschylos' Charaktere, wie sie schon durch Gestalt und äußere Ausstattung das Maß der gewöhnlichen Menschheit überschritten, forderten auch einen feierlichen Redepomp, eine Kraft und Schwere des Wortes, um sich auch auf diese

den Trimetern eine mittlere Haltung zwischen dem feierlichen Pathos und der schlichten Rede, zwischen Gesang und Prosa. Beim Euripides herrschten größere Massen vor, weil er den kontroversartigen Gegensätzen der Dialektik vieles einräumte; der Gang und Bau seiner Trimeter war in früheren Jahren schlank, gewandt, beweglich, der Affekt durch steten Fluß und Mannigfaltigkeit der Interpunktion gehoben, der Ton praktisch und scharf; mit den Zeiten der Ochlokratie, welche selbst die Meister gegen die Strenge der Form sorgloser machte, wurden die Verse des Euripides und seiner Kunstgenossen schlechter und flüchtiger, sie taugten mehr für den natürlichen Ausdruck als die wohlgesetzte Deklamation, und ein gleichmäßiger routinirter Wortfluß trat an die Stelle der gewissenhaften Technik." Bernhardy a. a. O. Was in der vorhergehenden Anmerkung über den allmäligen Verfall der lyrischen Metrik gesagt worden ist, gilt gleichfalls von der technischen Behandlung der Trimeter. Auch in diesen zeigt sich nach Ol. 89. eine größere Nachlässigkeit.

Digitized by Google

Weise als höhere Wesen kund zu geben. Aeschylos spricht bei Aristophanes diese Forderung selbst aus (Frösch. 1058 ff. Droysen):

Großen Gedanken
Und erhabenem Ernst muß Klang, muß Wort nothwendig entsprechend geformt sein,
Und der Halbgott muß, wie von selbst sich versteht, sich erhabnerer Worte bedienen;
Er erscheint ja doch auch weit hehrer wie wir und geschmückter in seiner Gewandung.

Dabei war aber Aeschylos selbst so voll der geraden, wahren und ehrenfesten Gesinnung, welche die biderben Marathonsstreiter überhaupt auszeichnete, daß er bei aller Kraft und Schwere des Wortes, bei aller Kühnheit der Bilder doch stets einen einfachen Vortrag beibehielt, der namentlich im Dialoge seiner Sprache einen alterthümlichen, schroffen, herben Anstrich gibt. O. Müller sagt: „Wie alle Personen, welche Aeschylos auf die Bühne bringt, ihren Charakter und Willen kräftig und großartig aussprechen, so sind auch alle Formen der Rede, deren sie sich bedienen, von einer gewissen stolzen Mächtigkeit; die Diktion der Stücke ist, wie ein Tempel des Iktinos aus lauter großen, rechtwinkelig behauenen und polirten Marmorblöcken aufgebaut.“ Wenn ihr daher auf der einen Seite Abrundung, Anmuth und Leichtigkeit mangeln, so gewinnt sie auf der andern Seite an Nachdruck und Gemessenheit. Durchdrungen von dem ernsten Gehalt der Stoffe, ergriffen von der Gewalt der handelnden Personen, von der Schwere ihrer Gedanken hat Aeschylos selten gemüthliche Aeußerungen, allgemeine, leicht faßliche Sentenzen zugelassen; zwar kennt er die stilistische Kunst als ein Mittel, den innern Gedanken und geistigen Gehalt zur sinnlichen Anschauung zu bringen, doch benutzt er es meist nur zur äußern

Digitized by Google

Färbung und Ausschmückung desselben. Seine Sprache ist mit rauschendem Pomp und Schall, mit ungewöhnlichen, sinnvollen und in die Ohren fallenden Wortbildungen, mit alterthümlichen Wörtern und Ausdrücken reich ausgestattet. Der bildliche, figürliche Ausdruck, dessen Kühnheit nicht selten an die Dichtersprache der Orientalen erinnert, gehört wesentlich zu den Eigenthümlichkeiten seiner Redeweise. Diese Bilder und Vergleichungen zeugen von einem reichen dichterischen Geist und einer lebhaften Anschauung, welches Verwandtes und Verschiedenes treffend zu bezeichnen und zu verbinden weiß. Daher die ihm so beliebten Oximora, wie wenn „der Staub des Heeres stummer Bote" heißt. Ferner hat das Streben, jeden hervorstechenden Gedanken, jedes mächtige Gefühl durch Häufung sinnverwandter Begriffe in seinem ganzen Umfange auszudrücken, viele Pleonasmen und Tautologieen erzeugt. Sein Agamemnon ist der Glanzpunkt dieser prächtigen, durch Bilder reich verzierten Sprache, während andere Stücke, wie Prometheus und die Perser, sich von der einfachen Rede weniger entfernen. Seine Syntax beruht mehr auf Nebeneinanderstellung der Sätze, auf Copulativ-, Adversativ- und Disjunctiv-Sätzen, als auf Unterordnung des einen Satzes unter dem andern. Causal- und Conditionalsätze kommen daher seltener vor; Asyndeton dagegen, Anakoluthie und Aposiopesis sind ihm geläufige Redefiguren. Hierin liegt das Herbe seiner Sprache, welcher noch rednerischer Fluß und feinere Entwickelung der Gedanken mangelt.

Anmuth und Feinheit gab Sophokles der tragischen Rede, indem er vor allen Dingen dem Bombast und die daran grenzende Dunkelheit der äschylischen Diktion vermied, ferner die innere Beziehung der Gedanken zu einander, ihre Abhängigkeitsverhältnisse schärfer auffaßte und durch die syntaktischen Verbindungen zu bezeichnen und so zwischen Gedanken und

Ausdruck ein wohlthuendes Gleichgewicht herzustellen suchte. Dieses Ebenmaß ist durch Begrenzung und Vertiefung der Sprache möglich geworden. „Durch die Bildung seiner Zeit und der feinen attischen Gesellschaft unterstützt schuf Sophokles eine musterhafte Diktion und Schriftsprache für alle höhere Poesie, die nicht mehr nach Dialog und Melos sich spaltet und unähnliche Massen hervorbringt, sondern stets einerlei Geist athmet und die verschiedenen Gruppen nur mit immer andern Farben beleuchtet. Beim Aeschylos lag im Uebergewicht des Bildes eine Fülle des Glanzes und der Phantasie, aber auch ein vielfacher Anlaß für Dunkelheit, Ueberfluß und prunkhaften Ton; Sophokles zog den äußern Umfang der figürlichen und sinnlichen Wendungen zusammen und verwandte ihre Anschauungen lieber zur innern Veredelung der Wörter in Hinsicht auf Bedeutsamkeit, geistige Schärfe und Charakteristik der Individuen. Aeschylos besaß einen mehr reichen als mannigfaltigen Sprachschatz, der durch die Menge kühner und schroffer Wörter auffiel und die Tragödie vom sprachlichen Herkommen schied; Sophokles verfuhr auch hier mit Mäßigung, und wenn er treffende Wörter erfand oder Glossen benutzte, so bewies er doch in seiner körnigen, mit dichterischem Verstande entwickelten Phraseologie, welche dem korrekten Atticismus nahe verwandt ist, einen durchgreifenden, methodischen Geist. Hierdurch tritt diese tragische Diktion in genauen Zusammenhang mit dem Leben, ohne darum an Adel und eigenthümlichem Leben einzubüßen. Endlich erscheint die Summe der Differenzen, worin die Form beider Dichter aus einander geht, in ihrem Satzbau. Dort ist die Komposition naiv, durchsichtig und mehrmals ungleichartig; Sophokles hat überall einen kunstmäßigen Verein der Satzglieder bezweckt und, wiewohl er nicht selten die Auffassung des Satzgefüges erschwert oder verdunkelt, die größte Mannigfaltigkeit neben dem wür-

Digitized by Google

devollen Pathos und der freien Rhetorik der Empfindungen hervorgebracht. Auch in den kleinen, fast unmerklichen Theilen seiner Arbeit blickt, wie bei den Meistern der damaligen Plastik, die Feinheit des Geschmacks und die nichts verschmähende Gründlichkeit hindurch." So hat Bernhardy die Beschaffenheit der sophokleischen Sprache und ihr Verhältniß zu der des Aeschylos charakterisirt.

Ganz verschieden ist die Schreibart des Euripides. Wie seine Charaktere sich in ihrem Denken und Thun nicht über die Wirklichkeit erheben, so ist auch ihr Ausdruck nicht verschieden von der Redeweise, welche damals zu Athen in der Volksversammlung und vor Gerichten gewöhnlich war. Aristophanes nennt ihn daher einen Dichter von Prozeßreden; auch sagt er, man bedürfe, um öffentlich aufzutreten, der Kunst „schmuckeuripideisch" zu reden. Da er philosophische Bildung und Gelehrsamkeit auf das Gebiet der griechischen Tragödie übertrug, da er ferner als Schüler des Prodikos und Protagoras rhetorischer Kunst und Dialektik vorzüglich ergeben war, so brachte er anstatt poetischer Erhabenheit leichten Fluß, große Gewandtheit und witzige Präzision der Rede auf. Ein wesentliches Merkmal der euripideischen Sprache ist daher fein zugespitzte Beredsamkeit und Redegeläufigkeit. Wenn man diese Veränderungen und Abweichungen von dem antiken tragischen Stile auf der einen Seite aus dem Drange der gesammten Zeitbildung erklären und entschuldigen darf, da bei Euripides' vielfach bewegten und beweglichen Zeitgenossen, denen die nöthige Gemüthsruhe fehlte, um strengen Fleiß zu schätzen und einem kunstvollern Sprachorganismus mit Aufmerksamkeit zu folgen, jener frühere Stil kaum noch einigen Anklang finden konnte: so lehrt doch auch wieder die allgemeine Geschichte der Literaturen, wie Bernhardy scharfsinnig bemerkt, daß das Dichterwort naturgemäß von der sinnlichen Anschauung zur

Digitized by Google

begrifflichen Schärfe fortrückt und nicht ohne großen Verlust poetischer Macht in eine geistige Periode einrücken muß. Daher bei Euripides die Sprache des Chores meist nur als eine geschmückte Prosa erscheint, die weder durch Bilder, noch durch Gedankenflug, noch durch edlen und gewählten Ausdruck zu fesseln und zu ergreifen vermag. Der Satzbau im dramatischen Texte ist leicht gegliedert nnd übersichtlich, der Ausdruck selbst glatt und leicht verständlich, bisweilen spielend mit rhetorischen Wendungen; die langen Erzählungen der Boten, die Monologe und Betrachtungen sind zwar deutlich und faßlich, neigen sich aber zur Nachläßigkeit und Breite der Konversationssprache, die sich gemächlich gehen läßt und gern bei allerlei Nebendingen verweilt. Der Stil artet oft in Manier und Wiederholung beliebter Formeln und Wendungen aus. Euripides' Schreibart hält, um es kurz zu sagen, die Mitte zwischen der Pracht und blühenden Fülle der Poesie und dem strengen logischen Gange der Prosa.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt.

Die scenische Darstellung der griechischen Tragödie.

---

§. 22.

Das Theatergebäude und seine architektonische Beschaffenheit. Theatron, Orchestra, Skene.

Nachdem wir die Entstehungsgeschichte der Tragödie und die Beschaffenheit der Dichtung in ihren Einzelheiten und Besonderheiten näher kennen gelernt haben, kommen wir nun zu dem Punkte des attischen Theaterwesens, in welchem der Unterschied der antiken und modernen Tragödie vorzüglich hervortritt, zur scenischen Darstellung. Man wird hier in der That versucht, die griechische Bühne eines pedantischen Eigensinns zu beschuldigen, wenn man sieht, daß sie Formen und Einrichtungen aus früherer Zeit fortwährend aufrecht erhielt, die, weit entfernt in der Natur der Sache selbst begründet zu sein, der Schauspielkunst nur beengende Fesseln anlegten und fast alle Illusion der Darstellung aufhoben. Diese so auffälligen und räthselhaften Dinge finden bei einem Volke von so reicher Erfindungsgabe, künstlerischer Schöpfungskraft und geistiger Freiheit, wie das hellenische war, nur dann ihre Erklärung, wenn man erwägt, daß die tragische Bühne in Athen sich auch bei dem Gebrauche ihrer theatralischen Mittel dem re-

Digitized by Google

ligiösen Zwecke, dem sie überhaupt gewidmet war, fügen und unterwerfen mußte.

Betrachten wir zunächst den Ort der Aufführung, das Theater, so zeigt sich unverkennbar, daß dessen Grundriß, Anlage und Einrichtung nicht sowohl von den Bedürfnissen und Forderungen der Schauspielkunst, sondern von der bisherigen Weise der Dionysosfeier angegeben und bestimmt worden ist. Man faßt das griechische Theater durchaus nicht aus dem rechten Gesichtspunkte auf, wenn man ihm nur die Aufführung von Schauspielen als Bestimmung unterlegt. Es sollte überhaupt ein Schauplatz für die dem Kultus des Dionysos zugehörigen Festlichkeiten sein. Man nahm deshalb bei seiner Erbauung darauf Rücksicht, eben sowohl die dithyrambischen Chöre als auch Schauspiele darin aufführen zu können. Sodann wurde das Theater auch theils zu andern Festlichkeiten, theils zu Volksversammlungen benutzt, und nur bei denjenigen Festen, an welchen Tragödieen oder Komödieen gegeben wurden, richtete man es besonders zu diesem Behufe ein. Diese Umstände gaben ihm natürlich eine andere Gestalt und Beschaffenheit, als welche es erhalten haben würde, wenn man bei seiner Erbauung von demselben Zwecke ausgegangen wäre, den wir bei Errichtung unsrer Schauspielhäuser im Auge haben. Auch erklärt sich daraus der große Theaterreichthum sowohl in Griechenland selbst als auch in griechischen Kolonieen. Denn in vielen Städten, wo sich von dramatischen Spielen durchaus keine Spur und Nachricht vorfindet, waren große und prächtige Theater aufgeführt.

Was nun die architektonische Anlage des athenienssischen Theaters, welches allen übrigen Bauten dieser Art als Muster diente, im Ganzen und Großen anlangt, so ist der Theaterbau, wie die Tragödie selbst, gleichsam aus dem Chore hervorgegangen. Denn wie in dem Werke des Dichters die Chor-

Digitized by Google

gesänge ohne Zweifel den Mittelpunkt bilden, um den sich die übrigen Theile gruppiren und herumlagern, so ist der Baumeister ebenfalls vom Chore ausgegangen. Auch im Theatergebäude ist der Standort und Tanzplatz des Chores, die Orchestra, als der ursprüngliche Bestandtheil zu betrachten, welcher als Mittelpunkt der ganzen Anlage auch für die übrigen Theile maßgebend und bestimmend wurde.

Das große steinerne Theater des Dionysos lag in Athen am südöstlichen Abhange der Akropolis im Bezirke des Lenäon, wo auch der Tempel des Gottes stand. Der Bau begann in der 70. Ol., als die hölzernen Sitze und Gerüste, auf denen man bisher den Spielen zugeschaut hatte, bei Gelegenheit eines tragischen Wettkampfes zwischen Pratinas und Aeschylos zusammengebrochen waren; wurde aber erst später unter der Finanzverwaltung des Lykurgos vollständig ausgebaut und ausgeschmückt. Doch darf man mit Bestimmtheit annehmen, daß es sehr bald so weit hergestellt war, um Dramen in demselben geben zu können. Es bestand nach seiner architektonischen Beschaffenheit aus drei Haupttheilen: 1) aus dem Zuschauerplatze, dem eigentlichen Theatron; 2) aus dem Bühnengebäude, welches den Sitzen der Zuschauer natürlich gegenüber lag; und 3) aus dem zwischen jenen beiden Theilen befindlichen Raume, der Konistra oder Orchestra im weitern Sinne des Worts genommen.

Der Entwurf zur Anlage eines Theaters wurde so gemacht. Man beschrieb auf dem Platze, wo es erbaut werden sollte, einen Kreis von der Größe, welchen unten der Umfang des Theatron oder der Raum für die untersten Sitzstufen einnehmen sollte. In diesen Kreis wurde ein Viereck so gezeichnet, daß alle Ecken desselben die Kreislinie berührten. Diejenige Seite nun des Vierecks, welche dem Orte, wo die Bühne stehen sollte, am nächsten lag, bezeichnete da, wo sie den Kreis

Digitized by Google

durchschnitt, das Ende oder, von den Plätzen der Zuschauer aus bestimmt, den Anfang der Bühne. Parallel mit dieser Linie wurde an der Peripherie des Kreises eine andere Linie gezogen, auf welcher die hintere Bühnenwand oder die Fronte der Scene errichtet wurde und zu stehen kam. So erhielt die Bühne eine geringe Tiefe; sie schnitt von dem Kreise nur ein schmales Segment ab. Der übrige Raum des Kreises gab die Orchestra. Um diese Orchestra lag das Theatron, die Schausitze. Es bestand aus concentrischen, über einander umherlaufenden Sitzstufen, von denen eine jede Reihe einen über die Mitte der Orchestra nach der Bühne zu durch Tangenten verlängerten Halbkreis bildete. Bei der Anlage aller noch vorhandenen Theaterüberreste in Ländern griechischer Stämme findet man stets eine solche Oertlichkeit gewählt, welche die Einrichtung der Zuschauerplätze begünstigte. Sie sind nämlich an den Abhang eines Hügels angebaut, so daß die Sitzreihen zum großen Theil aus dem natürlichen Boden herausgearbeitet waren. War der Abhang ein Felsen, so wurden sie vollständig darin ausgehauen und bei minder guter Beschaffenheit desselben mit Marmor bekleidet; bestand dagegen jener Abhang nur aus einer gewöhnlichen Erdart, so wurde er bis zur nothwendigen Tiefe ausgegraben und die Sitze alsdann von Steinen aufgeführt. Man findet das Theatron nach den verschiedensten Himmelsgegenden gerichtet. Es scheint daher die Lage desselben hauptsächlich durch die örtliche Beschaffenheit der Berge und durch die schöne ausgebreitete Aussicht, die man von den Sitzen aus genießen konnte, nicht aber durch die Himmelsgegend bedingt gewesen zu sein. Nicht selten sind die Sitze gerade nach Süden gerichtet, ganz gegen die Vorschriften des Vitruvius. Die Größe und Ausdehnung dieses Raumes war nach Bedürfniß des Ortes und seiner Bevölkerung verschieden. Das Theater in Athen hatte einen bedeutenden

Digitized by Google

Umfang. Man darf wohl ohne Uebertreibung annehmen, daß es an 30000 Menschen faßte. Allein das größte griechische Theater, welches wir kennen, war in Megalopolis. In diesem konnte nach einer wahrscheinlichen Berechnung die ungeheuere Menge von 40000 Personen Platz finden.

Die terassenförmige Anlage der Sitze, welche in immer weiter schweifenden Halbkreisen hinter einander aufstiegen, machte es möglich, daß die Zuschauer Alles gut sehen und hören konnten. In kleinern Theatern bildeten diese Sitzstufen nur ein einziges Stockwerk. In größeren dagegen waren sie durch einen oder auch durch zwei breite Gänge, Umgürtungen (*διαζώματα*, praecinctiones), welche mit den Sitzreihen parallel von dem einen Ende des Halbkreises bis zum andern liefen, in einzelne Abtheilungen oder Stockwerke (*ζῶναι*) getheilt. Ein jedes Stockwerk wurde dann wieder durch mehrere Treppen, die von der untersten bis zur obersten Sitzreihe strahlenförmig aufstiegen und die Halbkreise wie Radien theilten, in einzelne keilförmige Abschnitte (*κέρκιδες*, cunei) zerschnitten *). Von

*) Göttling sagt in einem Aufsatze über die Inschriften im Theater zu Syrakus (Rhein. Mus. 1833. I. S. 103 ff.) unter Anderem von diesem Theater: „die beiden untern Stockwerke sind noch jetzt durch einen 8 Fuß breiten, wohl erhaltenen Weg (*διάζωμα*, praecinctio) von einander getrennt, welcher zur Bequemlichkeit der zu ihren Sitzen sich begebenden Zuschauer diente. Ohngefähr in Mannshöhe erhebt sich von der Basis dieser Präcinction eine senkrechte Mauer (altitudo praecinctionis), über welcher dann die Sitzreihen des höhern Stockwerkes auf einer Basis angebracht sind, die nur um ein Geringes tiefer liegt als die Krone dieser Mauer. Acht verschiedene kleine Stiegen durchschneiden, als eben so viele Radien, die peripherischen Sitzreihen, und waren dazu bestimmt, um von der Präcinction auf die eigentlichen Sitze zu gelangen. Durch diese Stiegen, welche das ganze Theater durchliefen, werden die Sitzreihen ober- oder unterhalb der Präcinction in 9 verschiedene Abtheilungen (cunei) geschieden."

Digitized by Google

den Sitzstufen diente die vordere Hälfte zum Sitzen, die hintere, etwas vertiefte, war für die Füße der höher Sitzenden bestimmt. Die äußersten Eckplätze an den beiden Enden des Theatron, an den sogenannten Hörnern, waren durch eine Brüstungsmauer begrenzt, die sich in schräger Linie oder in denselben Absätzen wie die Sitzstufen herabzog und nur ein wenig über dieselben emporragte, um ihnen zugleich als ein Geländer zu dienen. Eine höhere Mauer würde vielen Zuschauern einen großen Theil der Bühne versteckt haben.

Der Umgang durch die Sitzreihen, Diazoma, ist entweder einfach oder doppelt. Im letztern Falle liegt der eine Weg oder Gang höher als der andere. Die erste Sitzreihe unter dem Gange hat hier und da eine steinerne Rücklehne gehabt. An der Mauer des Ganges, die sich ohngefähr in Mannshöhe senkrecht erhebt, standen wohl auch die Namen der einzelnen keilförmigen Abtheilungen, wie man dies noch an den Theaterüberresten in Syrakus und Xanthus wahrnehmen kann. Einige Ruinen zeigen auch noch einen erhöheten Gang um die Orchestra neben der untersten Sitzreihe. Die oberste Reihe umschloß gewöhnlich eine Mauer. Ob der Portikus, von dem sich ein einziges Beispiel an den Ruinen des Theaters zu Tyndaris findet, griechischen Ursprungs ist oder eine spätere Zugabe und Verschönerung der Römer, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen. So viel steht fest, daß sich an keinem Ueberreste eines ächt griechischen Theaters ein deutliches Merkmal einer solchen Säulenhalle zeigt, die man gewöhnlich zu dem Zwecke errichtet glaubt, um bei eintretendem Regen den versammelten Zuschauern eine Zufluchtsstätte zu eröffnen, da das Theatron selbst ohne Dach war. Diesem Zwecke scheinen andere in der Nähe des Theaters gelegene Gebäude gedient zu haben.

Zu ihren Sitzen gelangten die Zuschauer entweder von oben durch die in der Umschließungsmauer befindlichen Thüren

Digitized by Google

oder man ging durch die Orchestra, stieg auf kleinen Treppen zunächst auf den untersten Umgang und von da auf den strahlenförmigen, die Sitzreihen durchschneidenden Stiegen höher und höher empor. War nur etwa der untere Theil des Theatron aus dem Berge herausgearbeitet, so ging man auf dem Rücken des Hügels durch Thüren oder Gänge (vomitoria) unter dem obern, auf Substructionen erbauten Theile des Zuschauerraumes ein und trat auf einer Präcinction heraus. Auf welche Weise endlich die ehernen Schallgefäße zur Verstärkung der Stimme zwischen den Sitzen angebracht waren, und was überhaupt von diesen Schallgefäßen, die nur Vitruvius erwähnt, zu halten ist, bleibt aus Mangel an weitern Nachrichten ganz dunkel.

Der zweite Haupttheil des griechischen Theatergebäudes ist der zwischen dem Theatron und der Bühne gelegene Raum. Dieser wurde, wenn Schauspiele gegeben werden sollten, zu einem Standorte und Tanzplatze für den Chor der Tragödie und Komödie besonders hergerichtet. Es ist schon erinnert worden, daß das Theatergebäude nicht allein dramatischen Darstellungen, sondern auch andern Zwecken, namentlich Volksversammlungen und gottesdienstlichen Aufzügen bestimmt war. Es bestand daher eigentlich nur aus zwei massiven, von Stein erbauten Haupttheilen: aus dem Schauplatze und dem gegenüberliegenden Quergebäude, welches von drei Seiten einen freien Raum von angemessener Höhe einschloß, von dem aus zu der Versammlung bequem gesprochen, und welcher an Theatertagen von den Schauspielern als Bühne benutzt werden konnte. Dieser Raum war über dem Fußboden des Theaters, welchen die Sitzreihen umgaben, nach Angabe des Vitruvius 10 bis 12 Fuß erhöht. Der Fußboden selbst war ungedielt und für gewöhnlich wohl nur mit Sand bestreut, weshalb er auch K o n i s t r a (Sandplatz) heißt. Weil aber auch hier die

Digitized by Google

dithyrambischen Chöre in der herkömmlichen Weise ihre Tänze und Reigen aufführten, hatte man in der Mitte desselben einen viereckigen Altar des Diónysos, Thymele, errichtet und der Platz selbst wurde von diesen dithyrambischen und cyclischen Chören, die sich um die Thymele herum bewegten, Orchestra genannt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß für die Aufführung der Dithyramben der Platz um den Altar zum Behuf der Chortänzer mit einem Bretterboden belegt wurde, welcher Boden eben Veranlassung gab, die ganze Konistra unter dem Namen Orchestra zu begreifen. Ob der Opferaltar, vermuthlich von einigem Umfange und mit Stufen umgeben, beständig in der Konistra stand oder nur für die Zeit der dionysischen Feste errichtet wurde, kann ich nicht angeben. Allein jene 10 bis 12 Fuß tiefer als die Bühne gelegene Orchestra darf man nicht mit dem Standorte des tragischen und komischen Chores verwechseln. Denn es ist ganz natürlich, daß in der Tragödie und Komödie, wo der Chor Theil an der Handlung nimmt, sich mit den Schauspielern unterredet, handelnd und thätig eingreift, er nicht so niedrig gestellt sein konnte, daß er mit den Köpfen fast noch um eine Mannslänge tiefer unter den Füßen des Bühnenpersonals sich befunden hätte. Sollten also Schauspiele stattfinden, so wurde zu diesem Zwecke auf Gebälk ein Bretterboden vor der Bühne nur um ein Weniges tiefer als diese aufgerichtet. Dieser Boden nahm nur die Hälfte der ganzen Konistra ein, indem er sich von der Bühne bis zur Thymele erstreckte und hieß in engerer Bedeutung gleichfalls Orchestra. Zu dieser scenischen Orchestra, so wollen wir dieselbe hier nennen zum Unterschiede von jener größern Fläche, der Konistra, gelangte der Chor durch dieselben zwei Haupteingänge (πάροδοι), welche an der rechten und linken Seite zwischen der Bühne und dem Theatron gelegen auch von den Zuschauern großentheils benutzt

Digitized by Google

wurden, um zu ihren Plätzen zu gelangen. Auf breiten Stufen schritt der Chor dann von dem Fußboden des Theaters auf seinen erhöheten Standort. Mit der Bühne war die Orchestra durch einige Stufen verbunden, damit der Chor von der Orchestra die Bühne und von dieser auch die Orchestra betreten konnte. In den vorhandenen Tragödieen ist ein Beispiel der erstern Art in der Helena des Euripides, wo der Chor, wie V. 331 ff. und 515 ff. zeigen, von der Orchestra über die Bühne in das Haus geht. Der andere Fall findet sich in Aeschylos' Eumeniden, die, nachdem sie im Tempel des Apollon erwacht sind, über die Bühne auf die Orchestra hinabgehen. Aus dieser ganzen Beschreibung erhellt, daß die auf der scenischen Orchestra gewöhnlich angenommene Thymele auf derselben gar nicht vorhanden war, folglich auch auf keine Weise für die Aufführung von Dramen benutzt werden konnte. Vielmehr standen auf den Stufen derselben, von der Bühne aus vielleicht gar nicht sichtbar, die Flötenbläser und die Rhabdophoren, polizeiliche Personen mit Stäben, ihrem Amtszeichen, um auf Erhaltung der Ruhe und Ordnung unter den Zuschauern zu sehen.

So viel von der Orchestra. Gehen wir nun zum Bühnengebäude über. Von diesem ist an allen Theaterüberresten am wenigsten erhalten, aus dem natürlichen Grunde, weil Vieles daran aus Holz construirt war. Die ganze Bühne heißt im weitern Sinne des Worts σκηνή, ein Wort, das sich mit veränderter Betonung (Scéne) auch bei uns eingebürgert hat. Es bedeutet eigentlich ein Zelt. Wahrscheinlich war vor Erbauung des steinernen Theaters ein Zelt oder eine ähnliche Vorrichtung der Ort, aus welchem der agirende und recitirende Schauspieler hervortrat. Eine bessere und kunstvollere Einrichtung erhielt die Bühne im neuen Theater. Auch jetzt verstand man noch unter σκηνή das ganze Bühnengebäude; in en-

Digitized by Google

gerer Bedeutung aber die den Hintergrund begrenzende Bühnenwand mit den dahinter gelegenen Räumen. Der den Zuschauern sichtbare freie Platz, auf welchem die Aufführung der Stücke stattfand, heißt das Proscenium (προσκήνιον), eben weil er vor der Bühnenwand gelegen war. Die Mitte desselben, wo die Schauspieler standen und sprachen, nannte man das Logeion (λογεῖον, Sprechplatz), wenn nicht dieses Wort nur ein anderer Name für das Proscenium überhaupt ist. Wenigstens ist nicht bekannt, daß das Logeion, als ein besonderer Theil der Bühne genommen, eine besondere, ihm eigenthümliche Einrichtung und Construction gehabt hat. Das Proscenium wurde an der rechten und linken Seite durch zwei Seitengebäude begrenzt, welche als Flügel von der Bühnenwand aus nach den beiden Enden oder Hörnern des Theatron zu vortraten. Sie hießen Parascenien (παρασκήνια), Nebengebäude, Seitenflügel der Scene. Zwischen diesen Seitengebäuden und den Zuschauersitzen befanden sich auch die beiden großen Eingangsthore zur Orchestra, die einzige architektonische Verbindung zwischen dem Theatron und der Bühne. Die Räume hinter der Bühnenwand, das Postscenium, und die Parascenien dienten theils den Schauspielern und dem Chore zum Aufenthalte, zu Ankleide- und Umkleidezimmern, theils zur Aufbewahrung der Maschinen, der Kostüme, überhaupt des ganzen theatralischen Apparates. Dieser Aufbewahrungsort hatte noch den besondern Namen σκευή. Der Boden des Proscenium, der natürlich gedielt war, ruhete auf einem steinernen Unterbaue, wenigstens auf einer Mauer, deren Fronte dem Zuschauerraume zugekehrt und ganz sichtbar war, wenn vor derselben nicht die scenische Orchestra stand. Sie war mit Säulen und Statuen geschmückt, da eine kahle Wand ohne alle Ornamente einen mißfälligen Anblick gegeben haben würde. Bei Schauspielen dagegen war sie von der vorstehenden Or-

Digitized by Google

chestra fast ganz verdeckt. Diese Wand sowie der unter dem Proscenium befindliche hohle Raum hieß das Hyposkenion (ὑποσκήνιον).

Wir haben schon oben bemerkt, daß die Bühne von dem Kreise der Orchestra, welchen man der Anlage des ganzen Gebäudes zum Grunde legte, nur ein schmales Segment abschnitt. Demnach war sie von großer Breite, aber ohne Tiefe, bildete ein langgezogenes Rechteck, dessen Länge wenigstens den ganzen Durchmesser der Orchestra, vielleicht noch etwas mehr betrug. „Diese Form der Bühne," sagt O. Müller, „hat ihren Grund in dem ganzen Kunstgeschmacke der Alten und bedingte wieder die Darstellungen des Dramas auf eigenthümliche Weise. Wie die plastische Kunst eine solche Aufstellung von Figuren, in lang aus einander gezogenen Reihen, wie sie für die Giebelfelder und Friese geeignet war, vor allen liebte und auch die Malerei der Alten die einzelnen Figuren mit ihren vollständigen Umrissen klar und bestimmt neben einander stellt und nicht so zusammendrängt, daß hintere von vordern großentheils verdeckt werden: so standen auch die Personen der Bühne, die Helden mit ihren Begleitern, die oft ziemlich zahlreich waren, in langen Reihen auf dieser langen und schmalen Bühne." Für große rauschende Aufzüge, für Gefechte, Schlachten und anderen scenischen Pomp bot daher die attische Bühne weder Raum, noch hatten die Tragiker überhaupt dafür Sinn, da solche Effektmacherei mit der ruhigen Größe und feierlichen Hoheit der Tragödie und mit ihrem religiösen Zwecke in großem Widerspruche gestanden haben würde.

§. 23.

Scenerie, Dekoration und Maschinenwesen.

Was nun Scenerie und Dekoration der tragischen Bühne und ihren gesammten theatralischen Apparat anlangt, so ist

vor allen Dingen zu berücksichtigen, daß wir von vielen hierher gehörigen Gegenständen fast nur die Namen kennen, ohne ihre Beschaffenheit und Gebrauchsweise zu wissen. Sodann bleibt immer noch die Frage übrig, deren Beantwortung nie vollständig wird gegeben werden können: was bei der Scenerie und Dekoration blos symbolisch angedeutet und der Phantasie der Zuschauer zu ergänzen übrig gelassen, und was wirklich dargestellt und den Augen vorgeführt worden sei. Im Allgemeinen aber steht fest, daß die gesammten Vorrichtungen höchst einfache und, mit dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der heutigen Theatermaschinen verglichen, sehr wenige waren. Der Grund davon lag theils in der ursprünglichen und auch der Folgezeit überlieferten Einfachheit der antiken Tragödie, theils in dem Umstande, daß die Handlungen im Freien, nicht wie bei uns in Wohnhäusern und verschließbaren Räumen vor sich gingen.

Die Scenenwand, deren ohngefähre Höhe freilich nicht angegeben werden kann, hatte drei Ausgänge auf das Proscenium. Durch diese traten die Schauspieler hervor und wieder zurück. Die Malerei und Dekoration dieser Wand stellte gewöhnlich einen Palast dar. Aus der mittlern Thür, der sogenannten königlichen Pforte, trat der König und Herrscher, der fürstliche Besitzer des Palastes; die beiden andern Seitenthüren bezeichneten einen Eingang zu Frauengemächern, Gastwohnungen und andern Nebengebäuden. Nicht selten war auch die damit verwandte Dekoration eines Tempels mit andern Gebäuden und Anlagen, wie sie zu einem griechischen Heiligthume gehörten, zu sehen. „Immer aber sieht man von diesem Herrscherhause oder Heiligthume nur die Fronte, nicht das Innere; der Geist des antiken Lebens, in dem alles Wichtige und Große, alle Haupt= und Staatsaktionen, im Freien und Oeffentlichen vorgehen, auch das gesellige Zusam-

Digitized by Google

mensein der Menschen mehr in öffentlichen Hallen, auf Märkten und Straßen, als in Zimmern stattfand und das zurückgezogene Thun und Treiben in den Gemächern des Hauses gar nicht als Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit in Betracht kommt, verlangt, daß auch die Handlungen der Bühne aus dem Innern des Hauses heraustreten mußten, und die tragischen Dichter waren genöthigt, darauf bei der Erfindung und Anordnung ihrer dramatischen Compositionen bedeutende Rücksicht zu nehmen." So O. Müller.

Die eben beschriebenen Dekorationen der Scenenwand waren wohl die gewöhnlichsten in der Tragödie; der Inhalt der Stücke erforderte sie so in den meisten Fällen. Doch hatte diese Regel natürlich auch ihre Ausnahmen. So mußte im Prometheus des Aeschylos der rauhe Felsen des Kaukasus im Hintergrunde dargestellt sein; von Palästen und andern Gebäuden war hier keine Spur. Die Scene in Sophokles' Philoktetes erforderte ein wildes Meeresufer mit einer Quelle und Grotte, ringsumher Gebüsch und Bäume. Im Oedipus auf Kolonos waren gleichfalls nicht Gebäude sichtbar, sondern die Felsenwand des Eumenidenhaines und der Hain selbst. Die Perser des Aeschylos spielen am Grabe des Dareios in einer ländlichen Gegend bei Susa. Daher in diesem Stücke anstatt des Palastes im Hintergrunde ein Grabmal, vielleicht von Bäumen umgeben, sich erhoben haben mag. Auch die Schutzflehenden desselben Dichters verlangen eine ländliche Gegend vor der Stadt Argos mit Altar und Hain. Noch sind einige Tragödieen übrig, in denen die Scene wechselt. In den Eumeniden erblickt man im Anfange das Innere des Tempels zu Delphi, nachher das Parthenon auf der Akropolis zu Athen. In Sophokles' Aias stellte die Scene zuerst das Zelt des rasenden Helden, später die Meeresküste dar. Diese Veränderungen, welche verhältnißmäßig selten waren, da die Einheit

Digitized by Google

des Ortes bei den alten Tragikern fast Regel war, wurden hauptsächlich durch die zwei Periakten oder Drehmaschinen (περίακτοι, versurae) bewirkt. Diese Periakten bestanden aus drei in einem gleichseitigen Dreieck aufgerichteten Wänden, die um einen im Mittelpunkte des Dreiecks befindlichen, in den Boden der Bühne eingelassenen Zapfen gedreht werden konnten. Auf ihren Wänden war das abgebildet, was einen Prospekt zu beiden Seiten der Bühne geben sollte und sie vertraten so die Stelle der jetzt gebräuchlichen Coulissen. Sie standen deshalb zu beiden Seiten der Bühne vor den Parascenien und zwar so, daß die Wand, welche den Zuschauern vor Augen stehen sollte, wahrscheinlich etwas schräg gegen das Theatron gerichtet war, die beiden andern Wände aber nicht gesehen werden konnten. Sollte also der Prospekt und die Scenerie verändert werden, so wurden die Periakten gedreht, entweder eine oder beide zugleich, wodurch dann eine andere Seite mit ihrer Darstellung zum Vorschein kam. Wenn nun diese bemalten und dekorirten Seitenwände sich, wie es wahrscheinlich ist, beliebig anlegen und abnehmen ließen, so war eine große Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit von Prospekten möglich, wie man sie nur mehr oder minder ausgeführt nach den besondern Bedürfnissen der einzelnen Stücke nöthig hatte. Zwischen den Periakten und der Scenenwand, vielleicht auch zwischen den Periakten und der Wand, welche der Scenenwand gegenüber von den Parascenien her bis an das Proscenium reichte, war auf beiden Seiten ein offener Raum, der als Eingang und Ausgang für diejenigen Bühnenpersonen diente, welche entweder aus der Stadt oder aus der Fremde kamen *).

*) Dies sind die *αἱ ἄνω πάροδοι*, die aditus in scenam oder itinera versurarum (Zugänge neben den Periakten), wie Vitruvius sie nennt, und zu unterscheiden von den untern Zugängen zur Orchestra, die deshalb *αἱ κάτω πάροδοι* hießen.

Digitized by Google

Es war nämlich an den Unterschied der rechten und linken Seite eine bestimmte und feste Bedeutung geknüpft. Das Theater in Athen war so an die Südseite der Akropolis angebaut, daß die Zuschauer den größten Theil der Stadt und den Hafen zur linken, das Land Attika aber fast ganz zur rechten Hand hatten. Davon nahm man den Anlaß, für immer festzusetzen, daß der Seiteneingang von der rechten Seite eine Ankunft über Land und aus der Fremde, der von der linken eine Ankunft aus der Stadt bedeuten solle. Eben so verhielten sich auch die untern Seitengänge, durch welche der Chor auf die Orchestra trat, zu einander. Doch wurde hier die rechts liegende Parodos seltener gebraucht, da der Chor gewöhnlich aus Personen bestand, welche an Ort und Stelle oder doch in der Nachbarschaft heimisch waren. Durch diese bestimmte, feststehende Bedeutuug, welche die Zugänge zur Bühne und zur Orchestra hatten, wurde erreicht, daß die Zuschauer, weil sie gewisse Voraussetzungen zu den Vorgängen und Ereignissen auf der Bühne hinzubrachten, im alten Drama Manches schon durch den blosen Augenschein und auf den ersten Blick wahrnehmen konnten, was sie sonst aus der Exposition nach und nach hätten errathen müssen, da ihnen unsre heutigen Theaterzettel ganz unbekannt waren. Aus den Parascenien führten auch zwei Ausgänge in die untern, zwischen dem Theatron und dem Bühnengebäude gelegenen Seitenzugänge, durch welche der Chor aus seinem Versammlungs- und Ankleidezimmer heraustrat, um auf die Orchestra zu gelangen. Aus diesen wenigen Andeutungen ersieht man, daß die attische Bühne meist einen Vorplatz darstellt, auf welchen die heroischen Personen aus den Pforten ihrer Wohnungen, andere Theilhaber an der Handlung aus der Stadt, vom Hafen, oder aus der Ferne kommend auftreten, um ihre Gedanken, Empfindungen, Entschlüsse sich gegenseitig mitzutheilen. Zuletzt mögen noch die Worte des

Digitized by Google

Vitruvius über die Beschaffenheit der Scene im griechischen Theater eine Stelle finden. „Es gibt drei Arten von Scenen, eine tragische, komische und satyrische. Die Ausschmückung derselben ist von verschiedener und von ganz ungleicher Art, weil die tragischen Scenen mit Säulen und Giebeln und Statuen und andern königlichen Dingen verziert werden; die komischen aber das Ansehen von Privathäusern mit mehreren Stockwerken haben und eine Reihe von Fenstern, die nach der Art, wie man sie in Bürgerhäusern sieht, geordnet sind; die satyrischen dagegen mit Bäumen, Höhlen, Bergen und andern Gegenständen des Feldes nach Art von Landschaften ausgestattet sind." Natürlich berührt diese Schilderung nur das ganz Allgemeine und Hauptsächliche der tragischen, komischen und satyrischen Dekorationen. Die scenische Bedeutung der Orchestra hat im Ganzen Genelli richtig erkannt, indem er sagt: „Die Orchestra erhielt erst ihre Bedeutung durch ihre Beziehung auf die jedesmalige Scene. Stellte diese einen Palast dar, vor welchem dann das Logeion den Vorderplatz bildete, so wurde die Orchestra zu einem öffentlichen Platz, worauf das Volk sich versammelte, seine Angelegenheiten dem Herrscher vorzutragen. Ebenso war sie vor dem Gezelt des Heeres der Versammlungsplatz seiner Kriegsleute. Vor einem Tempel war das Logeion der geweihete Raum unmittelbar vor demselben, die Orchestra aber der größere Vorplatz innerhalb des Peribolos und dieser wurde gleichsam vertreten durch das Theatron selbst. Ebenso verhielt es sich mit jeder anderen Scene, ohne daß die Orchestra irgend einer besonders auszeichnenden Dekoration bedurft hätte." Diese symbolische Bedeutung der Orchestra tritt namentlich in denjenigen Stücken deutlich hervor, in welchen Verwandlungen vorkommen. Hier wird sie in jedes folgende Bild gleichsam mit hinübergespielt. Weil aber die Orchestra, wie wir gesehen haben, eine unmit-

Digitized by Google

telbare Fortsetzung desjenigen Raumes, den das Proscenium darzustellen hatte, bildete und zu diesem in jeder Beziehung gehörte, so konnte natürlich die Bühne nicht durch einen Vorhang von derselben getrennt sein, der etwa wie im römischen Theater beim Beginn des Stückes emporstieg, und am Ende wieder heruntergelassen wurde. Von einem solchen Theatervorhange auf der attischen Bühne findet sich nirgends eine sichere Nachricht in den alten Schriftstellern, und man vermag durchaus keinen Grund aufzufinden, welcher die Griechen zu einer solchen Verdeckung der Bühne, die eben so unnöthig als zweckwidrig gewesen wäre, sollte veranlaßt haben.

Es bleibt nun noch übrig, der Theatermaschinen in Kürze zu gedenken. Von diesen haben sich nur die Namen oder sehr kurze und unklare Andeutungen zu uns herübergerettet, so daß es schwer, ja ganz unmöglich ist, sich davon einen deutlichen Begriff zu machen. Dazu kommt, daß wir an die Einrichtung unserer heutigen Theatermaschinerie gewöhnt und in dieser Anschauung gewissermaßen befangen hinter jenen Namen und vereinzelten Notizen leicht dieselben oder in ähnlicher Weise beschaffene Dinge suchen, welche auf und über unsern Bühnen in Bewegung gesetzt werden, von denen aber die Vorrichtungen auf dem griechischen Theater vielleicht ganz und gar verschieden waren. Hier tritt daher, wie so oft auf dem Gebiete der Alterthumswissenschaft, die ars nesciendi in ihr volles Recht ein.

Zuerst mögen zwei Maschinen genannt werden, die, wie es scheint, öfters in Anwendung kamen, das Ekkyklema und die Exostra. Erstere war nach der dürftigen Beschreibung, die uns davon erhalten ist, eine hölzerne Maschine, die auf Rädern stand und, wie auch aus dem Namen hervorgeht, gerollt wurde; die andere vielleicht eine ähnliche, die man

Digitized by Google

aber hervorschob, etwa eine Art Balkon. Ueber ihren Gebrauch hat sich O. Müller zuletzt so ausgesprochen: „Es war mitunter unumgänglich nothwendig, den Zuschauern eine Scene zu zeigen, die in das Innere eines Hauses gebannt war, namentlich wenn der Plan und die Idee des Stückes eine sogenannte tragische Schau, d. h. ein lebendes Bild, worin eine ganze Reihe ergreifender Gedanken zu einer Anschauung zusammengedrängt war, verlangte. Solche höchst ergreifende Schauspiele sind bei Aeschylos die Klytämnestra mit blutigem Schwerte über den Leichen des Agamemnon und der Kassandra, mit dem Badegewand in den Händen, in das sie den unglücklichen Gemahl verwickelt, und in dem folgenden Drama derselben Trilogie Orest ganz an derselben Stelle, wo noch dasselbe Badegewand hängt, aber jetzt über den Leichen des Aegisth und der Klytämnestra, oder bei Sophokles' Aias mitten unter den Thieren, die er in seinem Wahnsinn statt der Fürsten des griechischen Heeres geschlachtet, in tiefe Melancholie über das versunken, was er in seiner Geistesverwirrung vollbracht hat. Man sieht leicht, daß es nicht die Thaten selbst sind, die in ihrer Vollbringung dargestellt werden, sondern die Zustände, die aus der vollendeten That hervorgehen, die als Gegenstände der Reflexion und Empfindung vor die Augen des Chors und der Zuschauer gerückt werden mußten. Solche Gruppen auf die Bühne zu bringen und somit das Innere der hinter der Scene verborgenen Wohnungen zu einem Aeußern zu machen, dazu dienten die Maschinen, die man Ekkyklema und Exostra nannte, weil bei der einen gerollt', bei der andern geschoben wurde, Maschinen, deren Einrichtung genau nachweisen zu wollen bei den spärlichen Angaben der Grammatiker vermessen wäre, deren Wirkung aber aus dem Zusammenhange der alten Tragödieen selbst deutlich erhellt.

Die Flügelthüren eines Palastes oder Kriegszeltes fliegen auf und in demselben Augenblicke steht ein inneres Zimmer mit seinen Dekorationen vollkommen sichtbar und hell auf der Bühne und bleibt hier so lange als Mittelpunkt der dramatischen Handlung stehen, bis der weitere Fortschritt derselben verlangt, es eben so wieder verschwinden zu lassen, wie es erschienen war." Diese Worte geben zwar auch keine bestimmte Ansicht von den beiden Maschinen, enthalten aber zuletzt Alles, was sich darüber sagen läßt. G. Hermann meint, daß mittelst des Ekkyklema die Scenenwand selbst aus einander gegangen sei und stützt diese Meinung auf Virgil's Worte, welcher Georg. III. 24. sagt: scena versis discedit frontibus.

Dann wird unter dem theatralischen Apparate eine μεχάνη erwähnt. Dieser Ausdruck ist an und für sich ein so ganz allgemeiner, daß damit Alles bezeichnet werden kann, was zum Maschinenwesen gehörte. Allein man hat vorzugsweise darunter jene Maschine verstanden, auf welcher Götter plötzlich in der Höhe erschienen. Einige Erklärung gibt der Scholiast des Lukianos, welcher sagt, daß sich über den beiden Nebenthüren in der Hinterwand zwei Maschinen befunden hätten, von denen die zur linken Seite die plötzliche Erscheinung von Göttern und Heroen bewirkt habe, wenn der Knoten des Stücks auf keine andere Weise habe gelöst werden können. Der bekannte und sprüchwörtlich gewordene deus ex machina hat davon seinen Namen, den Euripides in seinen Dramen so oft gebraucht hat. In der Komödie soll diese Maschine den Namen κράδη gehabt haben. Das Theologeion war gleichfalls eine Vorrichtung, welche Götter in obern Regionen befindlich zeigte. Nach einer Notiz bei Pollux kam es vor in Aeschylos' Psychostasie. Hier sah man wahrscheinlich Zeus auf dem Theologeion, in der Hand eine Wage haltend. Ne-

den ihm knieten zu beiden Seiten Eos und Thetis, um das Leben ihrer Söhne, des Memnon und Achilleus bittend. Auch gab es Mittel, Jemanden plötzlich emporzuziehen und den Blicken der Zuschauer zu entrücken, oder auch aus der Höhe herabzulassen. Dergleichen Flug- und Schwebemaschinen bezeichnen jedesfalls die Namen ἐώρημα und γέρανος. Sie konnten natürlich nur durch Stricke befestigt sein und in Bewegung gesetzt werden. Als ein Beispiel für die Anwendung des ἐώρημα wird Bellerophon angeführt, der auf seinem Flügelpferde in den Himmel emporstieg. Die andere Vorrichtung, die γέρανος, wahrscheinlich eine Art Krahn, wurde gebraucht, wenn eine niedersteigende Gottheit einen Körper mit sich empornehmen sollte, z. B. als Eos den Memnon raubte. Auch im Rhesos des Euripides kam sie vielleicht vor, wo die Muse ihren Sohn zu den Wohnsitzen der Götter trug. Solche Maschinen, deren Anwendung ausdrücklich erwähnt und bezeugt wird, legen den Gedanken nahe, daß die Bühne eine Ueberdeckung, eine Art Dach, kurz einen den Zuschauern verborgenen obern Raum gehabt haben muß, in welchem von der Erde aufsteigende Gestalten verborgen werden konnten. Zu dieser Vermuthung führt auch das Wort ἐπισκήνιον, was Hesychius erklärt: τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καταγώγιον. Ferner war eine Donnermaschine (βροντεῖον) und ein Blitzthurm (κεραυνοσκοπεῖον) vorhanden. Die Vorrichtung, den Donner nachzuahmen, eherne Gefäße, mit Steinen angefüllt, die man rüttelte, war hinter der Scene; der Blitzthurm wird jedenfalls in der Höhe der Scene gewesen sein. Auch Versenkungen (ἀναπιέσματα) fehlten nicht. Sie befanden sich, die eine auf der Bühne, die andere auf der Orchestra. Die sogenannte charonische Stiege (χαρώνειοι κλίμακες) scheint nur ein anderer Name für die eine dieser beiden Versenkungen zu sein. Durch die Versenkung auf der Bühne stieg in Euri-

Digitized by Google

pides' Hekabe der Schatten des Polydoros herauf, durch die andere die Furien in Aeschylos' Eumeniden *).

§. 21.

Oeffentliche Stellung der griechischen Tragiker. Von den Vorbereitungen zur Aufführung der Tragödieen. Theatertage. Aufsicht des Staats über die Theaterspiele. Choregie. Preisrichter. Theorikon. Zuschauer.

Die Ausübung der tragischen Kunst war in Athen nicht ein heiteres Spiel, mit dem der Dichter still und zurückgezogen die Zeit seiner Muse ausfüllte, sondern vielmehr ein ernster Lebensberuf, eine öffentliche Thätigkeit, die ihn mit dem Staate auf's Engste verband. In Athen war der Dichter und Redner, der Philosoph und Historiker, der Maler und Bildhauer, der Musiker und Schauspieler nicht getrennt vom Feldherrn und Staatsmanne; eines jeden Thätigkeit gehörte in ihrer Anwendung und Ausübung entweder der großen Bür-

*) „Das Maschinenwesen war, der Natur des ältern Drama gemäß, nur in mäßiger Anwendung, und gehörte mehr dem Zeitraum des Aeschylus sowie der alten Komödie an, denen beiderseitig als gemeinsamer Grundzug ein phantastischer Charakter beigelegt werden darf. Aeschylus benutzte für seine Zeit Grabmäler, Altäre, Götter- und Schattenerscheinungen, selbst Götterscenen auf erhöhten, in der Luft schwebenden Gerüsten, geflügelte Wagen und abenteuerliche Thiergestalten, auf denen bisweilen göttliche Wesen herabstiegen, Nachbildungen des Donners und Blitzes; kurz, eine bewegliche Welt mechanischer Erfindungen, deren äußerlicher Anblick schon über die nüchternen Formen des gewohnten Lebens hinausging, diente vortrefflich den Zwecken seiner idealen Tragödie. Die Nachfolger bedurften, je mehr sie sich auf die Kreise menschlicher Erfahrungen beschränkten, desto seltener so außerordentlicher Mittel für sinnliche Wirkungen; nur die alten Komiker mußten im Geiste ihrer phantasiereichen Gattung solche Schöpfungen der Kunst verbrauchen und durch neue Zusätze noch beträchtlich erweitern." Bernhardy, Grundr. der griech. Litt. Bd. 2. S. 622.

Digitized by Google

gergemeinde an, deren Mitglied er war, oder dem Dienste der Götter, deren Schutz und Gunst er genoß. Und so legten auch die Auserwählten, welche Melpomene schon bei ihrer Geburt mit einweihendem Lächeln gesehen, an den Festen des Dionysos die Gaben, welche ihnen der Musen Gunst gespendet, als schönste und willkommenste Festgeschenke auf dem Altare des Gottes nieder, goldene Früchte in silbernen Schaalen. Diese öffentliche und bedeutungsvolle Stellung spornte die Tragiker nicht allein zu einer erstaunlichen und fast unglaublichen Thätigkeit, die nie ermüdete, im steten Wetteifer um den Preis zu ringen, sondern verlieh ihnen auch einen hohen Grad patriotischer Gesinnung und edler Begeisterung. Denn das erhebende Bewußtsein, als tragischer Dichter dem Staate anzugehören, zur Verschönerung der Götterfeste beizutragen, das glückliche Streben auch öffentlich anerkannt und belohnt zu sehen, begeisterte sie nicht allein zu erhabenen Dichtungen, sondern legte ihnen auch die schöne Verpflichtung auf, durch Aufklärung und sittliche Bildung ihrer Zeitgenossen zum Gesammtwohle des Staates nach Kräften beizutragen *). Und so gestalteten sich denn die dramatischen Wettkämpfe, in denen die Tragiker alljährlich mehrmals mit einander auftraten, in immer würdigerer Weise zu einer religiösen Feier, die Athens schönste Feste, die Dionysien schmückte und verherrlichte **).

---

*) Vergl. oben S. 103.

**) Die Theatertage, an welchen in Athen dramatische Aufführungen vorkamen, sind im Allgemeinen bekannt; es waren dies die dionysischen Feste. Allein ihre Zahl, ihre Bestimmung und sehr verschiedene Verfassung ist so unsicher und zweifelhaft, daß eine genauere Bestimmung der Zeiten, in welche die Aufführungen eigentlich fielen, mehr nach blosen Vermuthungen als nach sichern Nachrichten gegeben werden kann. Nur so viel läßt sich mit einiger Sicherheit behaupten. Es hatten sich frühzeitig an mehreren Orten in Attika Kulte des Dionysos gebildet. Ein Theil

Digitized by Google

Diese Bestimmung der Tragödie erkennt man aber nicht blos daraus, daß sie seit ihrem ersten Ursprunge nur an den Festen des Dionysos auftrat und diesen allein verblieb: auch aus andern Umständen und Einrichtungen läßt sich ihre reli-

---

dieser Feste trat mit den ihnen gehörigen Gauen in den politischen Verband der Stadt. Es entstand so ein Kreis bacchischer Feste, welche in Athen vom Spätherbst bis zum Frühjahr gefeiert wurden. Zuerst fielen die ländlichen oder kleinen Dionysien, welche zur Zeit der Weinlese im Monat Poseideon durch ganz Attika gefeiert wurden. Hierauf folgten die Lenäen, ein der Stadt Athen eigenthümliches Fest, im Monat Gemelion kurz nach der natürlichen Weinlese. Wahrscheinlich fielen in früherer Zeit die ländlichen Dionysien und die städtischen Lenäen der Zeit nach zusammen. Man trennte sie aber später, damit der Landbewohner, nachdem in den verschiedenen Demen die eigentliche Weinlese gefeiert war, nun auch Theil haben konnte an den städtischen Lustbarkeiten. Der Unterschied zwischen beiden Festen möchte darauf hinausgehen, daß die ländlichen Dionysien eine natürliche, die Lenäen eine bürgerliche Weinlesefeier waren. Den Lenäen folgten die Anthesterien im Monat Anthesterion, ein attisch-ionisches Nationalfest, welches drei Tage dauerte. Das Hauptfest waren aber die großen oder städtischen Dionysien. Sie wurden wahrscheinlich vom 12. Elaphebolion an mehrere Tage hindurch gefeiert. Zu diesem Feste strömten mit dem neuen Beginn der Schifffahrt von allen Seiten Fremde und Bundesgenossen herbei. Von diesen genannten Dionysosfesten hatten mit Ausnahme der Anthesterien alle den geistigen Schmuck des Drama; Komödieen und Tragödieen fanden nächst andern Feierlichkeiten statt und zwar an den Lenäen und großen Dionysien auf der städtischen Hauptbühne, an den ländlichen Dionysien dagegen auf dem Piräeustheater. Die Jahreszeit dieser Feste war natürlich nicht ohne Einfluß auf den Besuch der Schauspiele. Denn an den winterlichen Lenäen besuchte nur das einheimische Publikum das Theater; an den großen Frühlingsdionysien aber trug die zahlreiche Anwesenheit der Fremden nicht wenig zum Glanze und zur Verherrlichung der dramatischen Aufführungen bei. An diesem Feste wurden daher auch selbst in späterer Zeit nur neue Stücke gegeben, und die einsichtsvollern Beurtheiler der Tragödie und Komödie sowie die schaulustige Menge sahen diesem Feste mit Erwartung und Spannung entgegen.

Digitized by Google

giöse Bedeutung nachweisen, namentlich aus der Sorge, mit welcher der Staat die Theaterspiele berücksichtigte und überwachte und aus den Vorbereitungen, welche ihrer Aufführung vorangingen. Denn die Tragödie, aus dionysischen Mythen und Festlichkeiten hervorgegangen, stand schon darum unter der unmittelbaren Obhut der Religion und des Staates. Je mehr sie sich aber zu einem poetischen Kunstwerke ausbildete, je mehr sie ein bloser Schmuck, wiewohl als die schönste Ausstattung, der Festtage zu werden begann und je mehr sich ihre frühere unmittelbare Beziehung zum Kultus des Dionysos auflockerte: um so mehr trat die Nothwendigkeit ein, sie der Aufsicht der Behörden und der Fürsorge vermögender Bürger zu übergeben. Wenn daher ein Tragiker seine Dichtung an einem dionysischen Feste zur Darstellung bringen wollte, so hatte er sie vorher zur rechten Zeit beim Archon, der dem Feste vorstand, anzumelden und um einen Chor nachzusuchen (*χορὸν αἰτεῖν*). Man nimmt gewöhnlich den Archon Basileus, den Vorstand des Religionswesens, als diejenige Behörde an, von welcher die Erlaubniß zur Aufführung ausging. Pollux aber macht an einer Stelle in seinem freilich sehr unkritischen Sammelwerke ohne weitern Gewährsmann den Eponymus zum Vorsteher der Dionysien, den Basileus zum Vorsteher der Lenäen. Hatte der Archon Vertrauen zum Dichter, oder hatte ihm das angemeldete Stück gefallen, so wies er ihm einen Chor zu und gab damit die Erlaubniß zur Aufführung. Daher der Ausdruck *χορὸν διδόναι* so viel bedeutet als ein Stück gut heißen. Die Chöre für die Tragödieen und Komödieen und andere musische Wettkämpfe brachten reiche und ehrliebende Bürger auf ihre Kosten im Namen ihrer Phyle zusammen, statteten sie mit allem zur Aufführung erforderlichen theatralischen Schmuck und Kostüm aus, ließen sie in Gesängen und Tänzen durch einen tüchtigen Chormeister (*χοροδιδάσκαλος*) in einem

Digitized by Google

besondern Lokale (διδασκαλεῖον) gehörig unterweisen und einüben, und gaben ihnen während dieser Uebungszeit auch den vollständigen Unterhalt. Die Person des Choregen (χορηγὸς) — so nannte man den, welcher den Chor zusammenbrachte, ausrüstete und unterhielt — galt im Dienste des Dionysos für heilig und unverletzlich. Niemand durfte ihn in seiner Amtsthätigkeit stören oder beleidigen, selbst wenn ein allzu großer Eifer ihn die Gesetze überschreiten ließ. Seine Leistungen, welche man mit dem gemeinsamen Namen der Choregie (χορηγία) bezeichnet, waren freiwillige Aufopferungen oder unabweisliche Ehrenpflichten, welche der Staat in bestimmter Folge vom Patriotismus vermögender Bürger erwartete. Durch glänzende Ausstattung ihrer Chöre suchten die einzelnen Choregen den Sieg über ihre Nebenbuhler, die Antichoregen aus andern Phylen, und die Gunst ihrer Mitbürger zu gewinnen. Daher Ehrgeiz und Parteisucht die Leistungen der Choregie oft zu einer beinahe unglaublichen Höhe steigerten. Es würde zu weit führen, die bedeutenden Kosten, welche die Ausstattung der tragischen Chöre in Athen verursachte, nach den Berichten glaubwürdiger Schriftsteller hier genau zusammenzustellen und anzugeben; es genüge die einfache Mittheilung, daß die Liebe zu den Schauspielen und der Aufwand für dieselben den Athenäern nicht selten zum Vorwurf gemacht worden sind. Aber eben diese Thatsache beweist, daß die Theaterspiele nicht blos der Ergötzung und Unterhaltung des Volkes dienten, sondern nothwendig einen darüber stehenden Zweck, eine höhere und schönere Bedeutung gehabt haben müssen. Die Lust zu schauen, die Sucht nach Unterhaltung und Ergötzung hätten allein, selbst durch Ehrgeiz, Parteisucht und andere selbstsüchtige Motive angespornt, nimmer so bedeutende Kraftanstrengungen und Aufopferungen unter den einzelnen Bürgern und

Digitized by Google

Stämmen hervorbringen, geschweige denn länger als ein Jahrhundert hindurch auf solcher Höhe erhalten können *).

Ueber den Geschäftsgang der Choregie im Einzelnen und über andere hierher gehörige Punkte, wie über das Certiren der einzelnen Choregen, über die Reihenfolge, in welcher ihre Chöre auftraten, über die Frage, ob ein und derselbe Chorege den Aufwand für mehrere dramatische Chöre bisweilen übernahm, sind wir ohne genauere Nachrichten. Der Glanz der Choregie hielt mit der Blüthe und dem Wohlstande des Staates so ziemlich gleichen Schritt; gegen das Ende des peloponnesischen Krieges wurde sie dürftiger und sank mehr und mehr von ihrer Höhe herab.

Nächst dem Chore erhielt der Dichter auch die nöthigen Schauspieler, die der Staat, wie es scheint, besoldete und mit dem erforderlichen Kostüm versah, durch das Loos zugetheilt, falls er nicht schon seine bestimmten Schauspieler hatte, die

---

*) Ueber die Kosten des Theaters belehrt uns am besten und vollständigsten Böckh in der Staatshaushaltung der Athener 1 Thl. S. 224 ff., wo er im Eingange sagt: „Die Feier der Feste erzeugte im attischen Staate frühzeitig eine Verschwendung, welche eben so unbegrenzt war, als der Aufwand prachtliebender Fürsten für ihre Hofhaltung: aber sie war edler und schöner, weil sie zur Verherrlichung des Ganzen diente, und alle Bürger, nicht blos einzelne Auserwählte, an diesen Feierlichkeiten Antheil hatten; weil sie an das theuerste Kleinod der Menschheit, die Religion, geknüpft war, und durch die Spiele, welche mächtig auf die Volksbildung wirkten, der Gemeinsinn eben so wohl als der Geschmack und das feinere Kunsturtheil erweckt und befestigt wurden. Freisinnig war es, große Summen auf die Künste zu verwenden, die an den Festen der Götter in höchster Vollendung erschienen; auf kostbare, aber dauernde Geräthe, Gewänder, Teppiche; auf Chöre und musische Spiele, auf ein vollendetes Theater, gleich vortrefflich im Scherz und Ernst." Derselbe Gelehrte hat auch die allgemeinen Verhältnisse der Choregie vollständig dargestellt ebendas. 1 Thl. S. 487 ff.

Digitized by Google

sich an ihn besonders anschlossen und für die Darstellung seiner Stücke vorzugsweise befähigt und eingeübt waren. Die Einübung der Chöre und Schauspieler übernahmen die Tragiker entweder selbst oder ließen sie durch einen Anderen unter ihrer Aufsicht und Leitung besorgen. Dies Geschäft machte den öffentlichen Theil ihrer Thätigkeit aus, welcher dem Staate zunächst angehörte und von diesem auch hauptsächlich berücksichtigt wurde. Das Einüben des Stückes, was die Ausdrücke *διδάσκειν δρᾶμα, τραγῳδίαν*, docere fabulam bezeichnen, galt als die Hauptsache. Und wer ein noch nicht aufgeführtes Drama dadurch auf die Bühne brachte, erhielt die vom Staate ausgesetzten Belohnungen und, wenn er im Wettstreite siegte, den Preis.

Das tragische Spiel war aber so wenig als irgend eine andere Festlichkeit in der Ausführung dem Zufalle anheim gegeben. Es waren Richter darüber gesetzt, fünf an der Zahl, welche vorher vereidet über die Leistungen der Choregen, Dichter und Schauspieler urtheilten und den vorzüglichsten Leistungen jeder Art den Sieg und Ehrenkranz zuerkannten. Dies waren die Agonotheten. Unter ihnen standen die Mastigophoren oder Rabdophoren, eine Theaterpolizei, welche die Ruhestörer unter den Zuschauern zurechtzuweisen, auch wohl zu entfernen hatten.

Endlich sorgte auch der Staat für das Publikum, wenigstens seit der Zeit des Perikles. Die ärmern Bürger erhielten nämlich nach einem Vorschlage dieses populären Staatsmannes die Spende von zwei Obolen aus der Staatskasse gezahlt, welche als Eintrittsgeld (Theorikon) an den Theaterpächter gegeben wurde, der dafür das Gebäude in baulichem Zustande zu erhalten hatte. Späterhin empfingen aber sämmtliche Bürger das Theorikon, abgesehen von andern unter demselben Titel geschenkten Geldern, die einen Beitrag zur anständigen

Digitized by Google

Feier der großen Feste liefern sollten. Ob in damaliger Zeit das Publikum, wie es später geschah, freigebig mit Speise und Trank versehen wurde, um für das vielstündige Schauspiel ausdauern zu können, ist zweifelhaft *).

§. 25.

Die tragischen Didaskalieen und ihre Form. Agonistische Aufführungsweise. Verzeichnisse der gehaltenen Wettkämpfe.

Eine jede tragische Didaskalie oder Aufführung, mit welcher der einzelne Dichter jedesmal auftrat, bestand aus vier Stücken, aus drei Tragödieen und einem angehängten Satyrspiele. An die Stelle des Satyrspiels trat in späterer Zeit, nach Euripides' Auftreten wenigstens, bisweilen auch eine

*) Ueber die Klassen des athenischen Theaterpublikums hat lange Zeit große Meinungsverschiedenheit geherrscht. Namentlich hat man die Frauen von Theaterbesuche ausschließen wollen. Allein mit Unrecht und ohne hinlänglichen Grund. Läßt sich ihre Anwesenheit im Theater auch nicht durch unumstößliche Zeugnisse nachweisen, so ist doch auch kein vollgültiger Beweis vorzubringen, daß sie der Aufführung von Tragödieen nicht sollten beigewohnt haben. Vergl. A. W. Becker's Charikles Bd. II. S. 249. Die Eintheilung des Theatron für die verschiedenen Klassen der Zuschauer ist jetzt nicht mehr ausfindig zu machen. Es ist wahrscheinlich, daß jede Klasse ihre bestimmte Region gehabt, aber unmöglich, daß jeder Einzelne seinen bestimmten Platz gehabt hat. Es läßt sich denken, daß ein Jeder sich bemüht haben wird, einen möglichst guten Platz in seiner Region zu bekommen, und daß das Recht des Ersten gegolten hat. Jedenfalls mußten aber die minder bevorzugten Zuschauerklassen in den ihnen zukommenden und angewiesenen Regionen verbleiben und durften sich nicht vordrängen. Den Vorsitz (προεδρία) hatten die Bürger; ob nach Vermögensklassen gesondert, ist nicht bekannt. Ihnen zunächst saßen vielleicht die Frauen; hinter den Bürgern und Frauen wahrscheinlich die Metöken und ganz oben Sclaven und Hetären. Die Fremden, welche an den großen Dionysien den Spielen zuschauten, werden unter den Bürgern ihre Plätze, vielleicht auch Ehrenplätze, gehabt haben.

Digitized by Google

Tragödie, die den ursprünglichen Zweck des Satyrdrama zu erfüllen geeignet schien. Wir haben freilich nur ein einziges sicheres Beispiel für diese Abänderung, nämlich die Alkestis des Euripides. Die drei Tragödieen bilden bei Aeschylos und den Dichtern, welche in dessen Weise dichteten, eine zusammenhängende Dramengruppe (Trilogie), welche Sophokles auflößte, indem er anstatt einer, aus drei größern Abtheilungen bestehenden tragischen Dichtung drei verschiedene Tragödieen, von denen jede für sich ein selbständiges, in sich abgeschlossenes Ganze bildete, auf die Bühne brachte. Diese Didaskalieen wurden von nun an die gewöhnlichen. Denn wenn auch die Form derselben mit der Zeit manche Veränderung im Einzelnen erfahren haben mag, wie schon die Tetralogie des Euripides, welcher die erwähnte Alkestis als viertes Stück angehörte, erkennen läßt, so ist doch gewiß, daß die Aufführung von vier Stücken stets beibehalten und die feststehende Norm des tragischen Wettstreites wurde. Dafür zeugen hinlänglich die erhaltenen Verzeichnisse solcher Tetralogieen aus verschiedenen Jahren eines ziemlich langen Zeitraumes. Von Aeschylos sind uns drei Tetralogieen bekannt: 1) Agamemnon, Choephoren, Eumeniden mit dem Satyrspiel Proteus; 2) Edoner, Bassariden, Jünglinge und Lykurgos; 3) Phineus, Perser, Glaukos und Prometheus der Feuerbringer. Von den euripideischen Didaskalieen sind uns drei Tetralogieen und eine Trilogie den Namen nach erhalten: 1) die Kreterinnen, Alkmäon in Psophis, Telephos und als Endstück Alkestis; 2) Medeia, Philoktetes, Diktys und die Schnitter; 3) Alexandros, Palamedes, die Trojanerinnen, Sisyphos; 4) Iphigeneia in Aulis, Alkmäon und die Bacchen, das vierte Stück ist unbekannt. Ferner hat Xenokles, ein Zeitgenosse und Nebenbuhler des Euripides, gegen dessen an der dritten Stelle erwähnte Tetralogie (Alexandros, Palamedes u. s. w.) gleichfalls vier

Dramen (Oedipus, Lykaon, Bacchen und Athamas) auf die Bühne gebracht. Außer diesen genannten Tetralogieen werden noch eine Pandionis vom Tragiker Philokles und eine Oedipodeia von Meletos erwähnt, Namen, welche ziemlich bestimmt auf Trilogieen oder Tetralogieen hinweisen. Sprechen nun schon diese Ueberlieferungen dafür, daß jeder Dichter jedesmal eine Tetralogie vorführte, so läßt sich um so weniger daran zweifeln, daß dieses eine feststehende Sitte, ein gebietendes Festgesetz gewesen sei, dem jeder Tragiker nachkommen mußte, wenn man die Thatsache hierbei noch in Erwägung zieht, daß die tragischen Aufführungen wie auch die komischen, und überhaupt alle musischen Festspiele bei den Hellenen agonistisch, d. h. in einem Wettkampfe geschahen. Denn bei Wettkämpfen liegt es in der Natur der Sache, daß die Bedingungen der Leistungen, welche gegen einander abgeschätzt werden sollen, fest bestimmt und die äußern Grenzen und Verhältnisse gleich sind. So ist uns überliefert, daß sich einst Euripides und Xenokles im tragischen Wettstreite gegenübergestanden haben und daß Xenokles damals den Sieg davongetragen hat. Hier werden uns von jedem der beiden Dichter vier Dramen genannt. Ferner zeigt der Vorbericht eines Grammatikers zur Medeia des Euripides, daß diese Tragödie mit zwei anderen und einem Satyrspiele im Wettkampfe mit Sophokles und mit Euphorion, dem Sohne des Aeschylos, gegeben worden ist. Obgleich hier die Tetralogieen des Sophokles und Euphorien nicht verzeichnet sind, so leuchtet doch ein, daß ein jeder dieser genannten Dichter dieselbe Anzahl Dramen wie ihr Mitkämpfer Euripides gebracht haben muß. Eben so konnte Sophokles, als er über Euripides' Alkestis und die übrigen drei Dramen den Sieg davontrug, nicht weniger Stücke als sein Gegner geliefert haben. Wenn daher auch die bei weitem größere Zahl der noch vorhandenen Tra-

Digitized by Google

gödieen und überlieferten Tragödieentitel nicht mit der Angabe versehen ist, welche andere drei Stücke zugleich von dem Dichter auf die Bühne gebracht worden sind, so dürfen wir in diesem Umstande nur eine mangelhafte Ueberlieferung erblicken, an der Fortdauer der tetralogischen Aufführungsweise aber nicht mehr zweifeln. Denn wer sieht nicht ein, daß bei dramatischen Wettkämpfen die Anzahl der Dramen nicht der Willkür und dem Gutdünken der Dichter anheimgegeben sein konnte? Diese Zahl mußte eben so nothwendig festgesetzt sein, als die Zahl der Chorpersonen und der Schauspieler, damit weder der eine Dichter vor dem andern einen Vortheil erhalten noch Streitigkeiten zwischen Dichtern und Choregen über die Grenzen der Leistungen entstehen konnten. Nur durch die Qualität seiner Leistungen, innerhalb gleicher Quantität der Mittel, konnte ein Chorgeber den andern, ein Dichter den andern zu übertreffen und zu besiegen suchen.

Um nun von den tragischen Agonen noch einige Einzelheiten anzuführen, so ist das älteste sichere Beispiel dieser Aufführungsweise jener schon mehrfach erwähnte Wettstreit zwischen Aeschylos und Pratinas im ersten Jahre der 70. Olympiade; wenn sie eigentlich begonnen hat und durch wen sie eingeführt worden ist, läßt sich nicht sagen. Wahrscheinlich ist die Sache auf ganz einfachem und natürlichem Wege entstanden; das gleichzeitige Emporblühen verschiedener Dichter hat von selbst jenen Wetteifer und Wettstreit unter ihnen erzeugt und hervorgerufen, den der Staat, sobald er die oberste Aufsicht über die Theaterspiele übernommen hatte, nicht nur als eine herkömmliche Form gelten ließ, sondern auch als eine nothwendige, unabänderliche Bedingung vorschrieb und festsetzte. Es traten jedesmal drei Tragiker gegen einander in die Schranken; von einem vierten Mitkämpfer findet sich nirgends eine Erwähnung oder Andeutung. Der siegende Dichter

Digitized by Google

wurde den Zuschauern vorgeführt und auf der Bühne als Priester des Gottes mit Epheu bekränzt, eine Ehrenbezeugung, die an sich zwar geringfügig war, dem Empfänger aber des Lebens schönstes Glück bereitete. Den zweiten Preis zu erhalten, war unter Umständen nicht unrühmlich, der dritte Platz aber war einer Niederlage gleich. Der Dichter war alsdann mit seinem Stücke durchgefallen. Der Biograph des Sophokles berichtet, daß dieser nie den dritten, sondern, wo nicht den ersten, doch mindestens den zweiten Preis davongetragen habe. Euripides dagegen ist mehrmals durchgefallen. Es wetteiferten aber auch die Choregen und Schauspieler unter einander. Auch für den Choregen war ein Ehrenkranz das Zeichen des Sieges. Dazu erhielt er noch die Erlaubniß, einen Dreifuß zum Andenken des erhaltenen Sieges dem Gotte als Weihgeschenk aufstellen zu dürfen. Diese Tripoden waren mit Inschriften versehen, welche den Archon, das Fest, den Choregen, den Dichter und vielleicht auch den ersten Schauspieler nannten *). Aus diesen Urkunden und Denkmälern stellten schon frühzeitig gelehrte Sammler eine Chronik der dramatischen Literatur zusammen, Zeittafeln der gehaltenen Wettkämpfe und Uebersichten der von den einzelnen Dichtern aufgeführten, der siegreichen wie der weniger günstig aufgenommenen Tragödieen und Komödieen, zunächst auf Stein, dann in besondern Schriften. Die letzteren sind die sogenannten Didaskalien (*διδασκαλίαι*), die von Aristoteles und Dikäarchos zuerst begonnen, dann durch alexandrinische und pergamenische Gelehrte in größerem Umfange fortgesetzt wurden. Aus ihnen

*) Das älteste Dokument dieser Art hat uns Plutarch im Leben des Themistokles aufbewahrt Kap. 5. Themistokles hatte dem Prynichos einen Chor ausgerüstet und in Folge des erhaltenen Sieges eine Tafel mit folgender Inschrift aufstellen lassen: *Θεμιστοκλῆς Φρεάρριος ἐχορήγει, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἦρχεν.*

sind die Angaben späterer Grammatiker und Scholiasten genommen, die wir in den Inhaltsverzeichnissen und Einleitungen (ὑποθέσεις) zu den erhaltenen Tragödieen und Komödieen noch übrig haben, und welche uns über Manches, was die Aeußerlichkeiten und Schicksale der Dramen angeht, einige Belehrung gewähren *). Die Schauspieler endlich, welche mit Glück und Beifall aufgetreten waren, erhielten außer dem bedungenen Lohn die ausgesetzten Kampfpreise, die meistens in einer Geldsumme bestanden haben mögen; wurden aber auch, wenn sie ihre Rollen, namentlich die Götterrollen durch schlechtes Spiel verdorben hatten, zur Strafe mit Geiselhieben bedacht im Angesicht des ganzen Publikum.

Ein ungelöstes Problem bleibt aber die Frage: wie viel Zeit an einem dionysischen Feste dem dramatischen Spiele überhaupt gewidmet war und wie viele Stunden die Aufführung einer tragischen Didaskalie erforderte. Nur ein mehrtägiges Fest konnte die große Anzahl der theatralischen und übrigen Lustbarkeiten in einer angemessenen Ordnung und Reihenfolge, ohne zu überladen und zu übersättigen, in sich aufnehmen.

§. 26.

Scenische Darstellung. Der Chor und dessen Verfassung. Personenzahl. Einzug und Aufstellung. Orchestik und Gesang. Musikalische Begleitung. Kostüm.

Von der Aufführung einer griechischen Tragödie, wie sie die Athener auf ihrer Bühne zu sehen gewohnt waren, ein deutliches, anschauliches Bild zu geben, gehört zu den schwierigsten, oder richtiger gesagt, zu den unlösbaren Aufgaben

*) Vergl. die Argumente zu Aeschylos' Persern und Agamemnon; zu Sophokles' Philoktetes und Oedipus auf Kolonos; zu Euripides' Alkestis, Medeia, Hippolytos; zu Aristophanes' Fröschen, Acharnern, Vögeln, Rittern, Wolken, zur Lysistrate und zum Plutos.

Digitized by Google

der Alterthumswissenschaft. Denn wenn uns hierüber auch genauere und vollständigere Nachrichten überliefert wären, so möchte es doch unmöglich sein, sich so lebendig die antike Darstellung zu vergegenwärtigen und zu reproduziren, um von der Art und Weise, wie sich ein Drama auf dem Theater in Athen ausnahm, eine klare Anschauung zu erhalten, eben so wenig, als in unsern Tagen ein alter Athener sich in die moderne Darstellung der Antigone oder Medeia hineinfinden und sie seinen Ansichten und Erfahrungen angemessen finden könnte. Hier ist also eine nicht zu vermittelnde Kluft zwischen antiker und moderner Empfindungswelt.

Wir müssen uns deshalb begnügen, die vereinzelten Notizen über die Schauspieler und Chorpersonen, über ihre Leistungen und Kunstmittel zu sammeln und zu ordnen, ohne darum zu meinen, von der antiken Aufführungsweise der Tragödie eine ausreichende Beschreibung, ein genaues, deutliches Bild gewonnen zu haben. Dies kann hier eben so wenig geliefert werden, als es bei der Beschreibung des Theatergebäudes möglich war, die Bühne vollständig zu reconstruiren und unsrer Zeit vor Augen zu stellen.

Der tragische Chor — um mit dessen Verfassung, Anordnung und Mitwirkung für die äußere Darstellung zu beginnen, — bestand nach der allgemeinen Ueberlieferung zur Blüthezeit des Aeschylos und Sophokles und für die übrige Zeit der attischen Tragödie aus fünfzehn Personen oder Choreuten (χορευταί). Die Biographen des Sophokles erzählen, dieser habe die Choreutenzahl von zwölf auf fünfzehn vermehrt. Demnach müßte vor dessen Auftreten Aeschylos' Chor nur zwölf Choreuten gehabt haben. Ferner hat sich von Aeschylos' Chor noch eine andere, allerdings fabelhafte Erzählung erhalten. Bis zur Aufführung der Eumeniden habe nämlich der Chor aus fünfzig Personen bestanden. Diese Zahl sei aber

Digitized by Google

gesetzlich vermindert worden, weil das Erscheinen jenes Chores allgemeinen Schrecken unter den Zuschauern und Zuschauerinnen verbreitet, der bei schwangeren Frauen sogar Fehlgeburten zur Folge gehabt habe. Was soll man nun mit diesen verschiedenen Zahlangaben anfangen? Mir scheint O. Müller's Ansicht und Meinung die wahrscheinlichste zu sein. „Die Zahl des Chors der Tragödie," sagt er, „war aus der Zahl der Chortänzer des Dithyrambus, deren funfzig waren, wahrscheinlich so entstanden, daß man erst daraus einen viereckigen Chor, zu achtundvierzig, gebildet und diesen unter die vier Stücke, die jedesmal zusammen aufgeführt wurden, getheilt hatte; woraus sich Vieles erklärt, namentlich wie bei Aeschylos am Ende der Eumeniden zwei verschiedene Chöre, die Erinnyen und die Festpompa derselben, zusammenkommen können. Der Chor des Aeschylos bestand darnach aus zwölf Choreuten; er wurde erst hernach, durch Sophokles, auf funfzehn erhöht; diese Zahl war die regelmäßige in den Tragödieen des Sophokles und Euripides." Läßt sich diese Ansicht auch nicht durch bestimmte Zeugnisse sicher begründen, so hat sie doch sehr viel innere Wahrscheinlichkeit. Denn da es fest steht, daß der dithyrambische oder kyklische Chor, aus dem der tragische hervorgegangen ist, aus 50 Personen bestand, so muß doch einmal diese Choreutenzahl von fünfzig auf zwölf oder fünfzehn verändert worden sein, und es muß diese Veränderung auch eine schickliche Veranlassung, einen natürlichen Uebergang gehabt haben. Sonst würde ja eine solche Verminderung des Chores als eine willkürliche Verringerung des äußern Glanzes und der prachtvollen Ausstattung, mit der man die mehr und mehr aufblühende Tragödie umgab, erscheinen; ein Gedanke, der um so unstatthafter ist, da in der Periode des Aeschylos die Chöre, ihre Gesänge und Tänze, jedenfalls noch die Hauptsache der dionysischen Festfeier ausmachten und den Glanzpur-

Digitized by Google

der ganzen Aufführung bildeten. Daher die Veränderung der Choreutenzahl mit der tetralogischen Aufführungsweise allerdings zusammenzuhängen scheint, und in der Erweiterung oder Eintheilung des einen Drama in drei größere Abtheilungen, denen dann noch das herkömmliche Satyrspiel beigefügt wurde, eine Vertheilung der 50 Personen des ehemaligen dithyrambischen Festchores ihren einfachen Grund und natürlichen Uebergang gehabt haben mag. Ein Chor von 12 oder 15 Personen in jedem einzelnen Stück der Tetralogie konnte dann nicht auffällig, nicht als eine minder glanzvolle Ausstattung der Festfeier erscheinen. Und so dürfen wir vielleicht hinter jenem Märchen von der Verminderung der Chorpersonen nach der Aufführung der Eumeniden wenigstens etwas Wahres finden, nämlich daß jene Veränderung und Verwendung der 50 Choreuten durch Aeschylos bewirkt worden ist, an dessen Namen sich auch die tetralogische Aufführungsweise knüpft. Ueber die Personenzahl des satyrischen Chores fehlt ein bestimmtes Zeugniß. Doch ich möchte glauben, daß in demselben eben nicht weniger Personen als in dem tragischen aufgetreten seien. Die Choreuten waren sämmtlich freie Bürger, die an den Festen des Dionysos die Vortrefflichkeit der öffentlichen Erziehung und attischen Bildung durch körperliche Gewandtheit und musische Kunst an den Tag legten. Jeder Fremde war ausgeschlossen. Sie standen mit dem Dichter als Chorlehrer im nächsten Verein und wirkten mit diesem im Dienste der Religion und Kunst. Ihre Thätigkeit galt gleich der des Choregen als ein Ehrenamt. Bei den Aufführungen selbst nahmen sie nach der Leitung ihres Führers und Meisters, des Koryphäos (κορυφαῖος, χοροῦ ἡγεμών), ihre auf der Orchestra bestimmte Stellung ein, wechselten dieselbe und führten überhaupt ihre kunstvollen Aufgaben des Gesanges und Tanzes aus. Die Leistungen des Chores waren nach den Zeiten der

Digitized by Google

tragischen Poesie verschieden. Sein Glanz und seine Blüthe gehört der Zeit des Aeschylos und den besten Jahren des Sophokles an. In dieser Periode hatten die Chorgesänge nicht nur größern Umfang, sondern waren auch überhaupt sorgfältiger gearbeitet. Sie erforderten daher jedenfalls eine größere Fertigkeit im Vortrag und in mimischer Darstellung, als später, wo auch die Dichter weniger Fleiß auf diesen Theil ihrer Dichtungen verwendeten.

Mit dem Uebergange aus einem dithyrambischen in einen dramatischen hat der tragische Chor auch seine äußere Gestalt verändert. Die fünfzig Choreuten des Dithyrambus standen vormals um den Opferaltar und bildeten so einen Kreischor, und waren nur für sich da. Der tragische Chor dagegen, welcher mit den Handlungen auf der Bühne in Verbindung stand und durch dieselben vielfach angeregt wurde, mußte sich nothwendig der Bühne zuwenden. Daher seine Stellung auf der Orchestra gewöhnlich eine viereckige war, weshalb er zum Unterschiede von jenem kyklischen ein viereckiger (τετράγωνος) heißt. Diese viereckige Gestalt (σχῆμα τετράγωνον) hatte er schon bei seinem Einzuge auf die Orchestra. Er kam gewöhnlich, doch nicht immer, nach einer bereits mitgetheilten Bemerkung, von der rechten Seite der Zuschauer in fünf Gliedern (κατὰ ζυγὰ) von je drei Mann. Wenn er auf der Mitte der Orchestra angelangt war, so drehte sich jeder einzelne Mann mit einer halben Wendung entweder gegen die Zuschauer oder gegen die Bühne, wie es gerade die Vorgänge im Drama nöthig machten. So kam er nun in drei Gliedern hinter einander, jedes Glied von fünf Mann, zu stehen. Wenn er sich den Zuschauern zuwendete, so wurde der, welcher beim Einzug der linke Flügelmann des dritten Gliedes gewesen war, nun der Mittelste des vordersten Gliedes, und dies war der Chorführer. Es wird noch ein anderer Einzu-

Digitized by Google

erwähnt. Der Chor soll auch in breiten Reihen (κατὰ στοίχους) aufgetreten sein, so daß fünf Chorpersonen neben einander, drei hinter einander gestellt waren. Dann hatte der Chorführer wohl jedenfalls seinen Platz in der Mitte der ersten Reihe. Man möchte vermuthen, daß dieser Einzug dann stattfand, wenn der Chor, auf seinem Standorte angekommen, sich der Bühne zuwendete. Denn es ist natürlich, daß der Führer in der vordersten Reihe stand, wenn der Chor mit den Personen der Bühne in Verbindung trat und sich unterredete. Bisweilen geschah sein Auftreten nicht in geordneten Reihen, sondern die Choreuten erschienen einzeln, ohne bestimmte Ordnung (σποράδην), wie dies von den Eumeniden berichtet wird.

Die einzelnen Choreuten hatten von der Stellung, die sie im Viereck einnahmen, noch besondere Namen. So hießen die, welche beim Einzuge auf der linken Seite den Zuschauern zugewendet schritten, ἀριστεροστάται, die auf der rechten Seite der Bühne zugekehrten δεξιοστάται, und die in der Mitte befindlichen λαυροστάται, die in der Gasse stehenden; die, welche an den äußersten Enden standen, κρασπεδῖται, die Endmänner. Nur selten und ausnahmsweise befand sich der Chor auf der Bühne, wie in den Eumeniden des Aeschylos. Auch verließ er die Orchestra für gewöhnlich nicht eher, als am Ende der Darstellung. Doch einigemal geht er in den erhaltenen Tragödieen während der Handlung ab und kommt später wieder zurück. Ein solcher Abzug (μετάστασις) und solche Rückkehr (ἐπιπάροδος) geschieht in Sophokles' Aias und Euripides' Alkestis und Helena.

Ueber die weitern Stellungen im Verlauf des Stücks, über die Aufstellung in zwei Halbchöre (ἡμιχόρια, διχορία), insbesondere aber über seine mimisch-orchestischen Leistungen lassen sich nach den wenigen und undeutlichen Ueberlieferungen natürlich nur sehr unsichere Vermuthungen aufstellen. Gehören

doch diese Künste selbst nur dem Augenblicke an; die Gegenwart nur kann sie schauen, der Nachwelt vermögen selbst ausführliche Beschreibungen kein Bild davon zu geben. Hier nur so viel. Die tragische Orchestik scheint eine doppelte Form gehabt zu haben. Sie bestand theils aus Tanzbewegungen des in Gruppen getheilten Chores, theils aus mimischen Darstellungen und Balleten *). Ihr Charakter war ernst und würdevoll, wie es sich für Greise und Matronen, welche den Chor oftmals bildeten, nicht anders geziemte. Von einem blosen Drehen einzelner Paare um sich selbst kann bei der griechischen Orchestik gar nicht die Rede sein. Wie bei den Hellenen jede Kunst eine höhere Bedeutung hatte, so auch die Tanzkunst. Ihr plastischer Sinn stellte auch in den Formen und Bewegungen des Tanzes Gefühle und Gedanken sichtbar dar. Deshalb kam es hier eben sowohl auf die Bewegungen der Hände und Stellungen des ganzen Körpers als der Füße an. Die Würde und Schönheit der griechischen Orchestik kann man schon aus dem Umstande erschließen, daß Tänze gottesdienstliche Handlungen und Feierlichkeiten unzertrennlich begleiteten. Und aus diesem Grunde ist auch der Tanz zu den dramatischen Darstellungen der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels nothwendiger Weise übergegangen. Die tragische Tanzweise, Emmeleia genannt, wird als die ernsteste, feierlichste Gattung der Orchestik bezeichnet. Der Tanz im Satyrspiel, Sikinnis (σίκιννις), unterschied sich von der Emmeleia eben so, wie die beiden Dichtungsgattungen selbst verschieden waren. Hier nahm die Orchestik in muthwilligem Mienenspiel, neckischen,

---

*) Ein solches Ballet war jedenfalls der Tanz, in welchem Telestes, ein berühmter Choreut des Aeschylos, die tragischen Ereignisse in den Sieben vor Theben eben so anschaulich als ergreifend dargestellt haben soll.

Digitized by Google

lüsternen Geberden, ausgelassenen Sprüngen und Bewegungen einen Charakter an, wie er eben dem üppigen Naturdienste des Dionysos und der lustigen Gesellschaft von Silenen und Satyrn angemessen war. Um die wechselnden Bewegungen des Chores zu regeln und ihre Ausführung zu erleichtern, waren auf der Orchestra Linien (γραμμαί) gezogen und Felder vorgezeichnet.

Eben so wenig wie der Tanz läßt sich der Vortrag des Chores beschreiben. Nach den Objekten des Vortrags war derselbe dreifacher Natur: einfache Rede für Gespräche mit den Personen auf der Bühne, recitativartiger Vortrag, hauptsächlich wohl für anapästische Theile des dramatischen Textes, und Gesang für die melischen Partieen. In Unterredungen mit den Schauspielern bildet der Chor keinen Gegensatz zu denselben, er ist gleichfalls als Schauspieler zu betrachten. Es ist aber natürlich, daß er seine Gespräche nicht vielstimmig, sondern nur durch den Chorführer, den Vertreter der Gesammtheit, führt. Die anapästischen Systeme, welche bald vom Chore, bald von den Handelnden auf der Bühne, meist beim Kommen oder Gehen, beim Begrüßen oder Geleiten vorgetragen werden, sind kaum gesungen, aber auch nicht wie gewöhnliche Rede gesprochen worden. Vielleicht, daß man bei längern Systemen, wie bei den Einzugsliedern, einen recitativartigen Vortrag, bei kürzern eine gesteigerte Deklamation anwendete. Ueber den Vortrag der eigentlichen Chorlieder, welche theils in die pathetischen Wechselgesänge der Kommen verflochten, theils selbständige Gesänge waren, aus Strophen, Antistrophen und Epode bestehend, namentlich über die hier wichtige Frage, was in diesen melischen Partieen dem Gesammtchore angehörte und was von einzelnen Gruppen und einzelnen Chorpersonen gesungen wurde: darüber sind wir ganz im Unklaren und Unsichern. Manches läßt sich mit eini-

Digitized by Google

ger Wahrscheinlichkeit aus der metrischen Beschaffenheit der Gesänge erschließen. Doch ist dieses nur eine geringe Ausbeute. Im Allgemeinen läßt sich wohl nur behaupten, daß der Gesang ein syllabischer, ein Vortrag in der Art von Recitativen oder Chorälen und alles Zusammensingen nicht vielstimmige Modulation, sondern Einklang gewesen sei. Arienmäßige Gesangsweise und schnörkelhafte Formen der Musik, wie wir sie in unsern heutigen Opern hören, hatten in der griechischen Tragödie gewiß keinen Zugang.

Gesang und Tanz waren natürlich von Musik begleitet. Die Flöte, seltener die Lyra, waren die einzigen Instrumente, welche gebraucht wurden, um den Takt zu bezeichnen und eine kurze musikalische Begleitung für Gesang und Tanz zu geben. Das Prinzip für die Anwendung dieser Instrumentalmusik war ganz einfach. Man betrachtete das Wort und dessen vollkommenes Verständniß als die Hauptsache; die Musik hielt man zwar für höchst geeignet, den Grundton der jedesmaligen Empfindung anzugeben, mehr aber sollte auch nicht geschehen, um das Wort, welches die Empfindung ausdrückte, nicht zu übertönen. Aus einem sehr richtigen Gefühle hielt man selbst bei verwandten Künsten auf Sonderung der einzelnen, um durch diese Einseitigkeit Vollendung auf jedem Gebiete zu erreichen *).

---

*) Ueber die drei in der attischen Tragödie vereinten Schwesterkünste spricht sich Bernhardy so aus: „Die rhythmische Komposition und Erscheinung des alten Dramas überhaupt, namentlich aber der antiken Tragödie beruht auf dem organischen Verein dreier Künste, der Poesie, Musik und Orchestik, in denen der Geist eines Gedichtes seinen körperlichen (durch sinnliche μίμησις) reproduzirten Ausdruck fand. Aber das poetische Werk überwiegt hier, und jene beiden Künste sind die natürlichen Erklärungen desselben. Das Dichterwort fordert einen metrisch gesetzten Text, der metrische Satz oder Rhythmus in bewegten Scenen einen Gesang und musi-

Digitized by Google

Von der Ausstattung und dem Kostüm des Chores haben wir keine weitern Nachrichten. Nur so viel ist bekannt, daß die Choreuten mit einem Kranze auf dem Haupte die Orchestra betraten. Dieser Kranz war natürlich kein theatralisches Requisit, sondern ein Festschmuck, der ihnen, als einem ursprünglichen Festchore, gehört hatte und deswegen auch immer verblieb.

---

kalischen Takt; Vers und Melodie, Gedanken und Affekte waren von mimischer Begleitung durch Tanz und Gebärden unzertrennlich. Dieser Bund hatte schon in der Gemeinschaft der musischen und gymnastischen Erziehung, wo die Jugend sowohl zum Verständniß als zur Ausübung aller Eurhythmie gebildet wurde, seinen festen Grund; er entsprach der den Griechen eigenthümlichen Heiterkeit, ihrer liberalen Ansicht von der Kunst und ihrer frohsinnigen Religion. Allein ihn lockerte schon der Lauf des Peloponnesischen Krieges auf und Euripides opferte der intellektuellen Richtung einen beträchtlichen Theil des sinnlichen Apparats; die modernen Verhältnisse haben den Riß entschieden. Wenn nun seitdem das ursprüngliche Band gesprengt ist, die heutige Trennung jener verschwisterten Künste möglich machte, daß sie sich auf gesonderter Bahn vollständiger und innerlicher entwickelten, so hat sie dafür auch die Gesammtanschauung und den unmittelbarsten Eindruck eines reichen dramatischen Gebildes aufgehoben, worauf die Wirksamkeit des Theaters im Alterthum wesentlich beruhte." Und dann weiterhin: „Eine Komposition aus den drei Künsten innerhalb der dramatischen Dichtung, welche von den Anordnungen des Dichters selbst abhing und nur seiner Hand überlassen war, bleibt für uns immer dunkel; und doch deutet eben die Möglichkeit einer solchen Komposition den Weg an, um den Sinn und Gehalt einer solchen Leistung unparteilich zu beurtheilen. Musik und orchestische Gewandtheit dienten dort der Poesie, und waren bestimmt, einen überaus mannigfaltigen Text auf bedeutsamen Punkten zu begleiten und so pathetisch als möglich zu heben, ohne ihn zu überschreien und in Schatten zu stellen. Sie wurden also nur episodisch und mit Auswahl in den Rahmen des Gedichtes eingeflochten, und hierdurch zwar in einer gemessenen Harmonie erhalten, aber wegen dieser Unterordnung auch nicht mit der vollen Entwickelung ihrer Kraft angewandt."

Digitized by Google

§. 27.

Fortsetzung. Schauspieler. Ihre Zahl und Abstufung. *Παραχορήγημα*. Kostüm und Maske. Vortrag. Interpolationen.

Um nun von der eigentlichen scenischen Darstellung der Tragödie durch die Schauspieler zu reden, so unterscheidet sich dieselbe von der heutigen Weise zunächst auffallend dadurch, daß alle Rollen, auch die weiblichen, von Männern und zwar nur von drei Schauspielern gegeben wurden. Diese Einrichtung, man mag sagen, was man will, ist vom Standpunkte der Schauspielkunst aus betrachtet, jedenfalls ein Mangel und Uebelstand. Die Natürlichkeit, Wahrheit und Treue der Darstellung mußte leiden und mehr oder weniger verloren gehen, wenn Charaktere, wie Iphigeneia, Antigone und Ismene, Phädra, Hekabe und Medeia von Männern dargestellt wurden, und wenn ein und derselbe Schauspieler mehrere, ganz verschiedene Rollen in einem Stücke übernehmen mußte. Die Beschränkung der Schauspieler auf das männliche Geschlecht war aber nicht sowohl daher entstanden, weil ein öffentliches Auftreten der Frauen als Schauspielerinnen vor Athens gesammter Bevölkerung und vor vielen Fremden zu sehr mit der Zurückgezogenheit der hellenischen Frauen in Widerspruch gestanden haben würde; auch war sie nicht allein darum geboten, weil die Kraft der weiblichen Stimme nicht ausgereicht hätte, den großen Raum des Theaters mit deutlicher Recitation auszufüllen; der erste und ursprüngliche Grund dieser Beschränkung lag vielmehr darin, daß bei den dionysischen Festchören, aus denen sich allmählig die Schauspielkunst herausgebildet, die Frauen keinen thätigen Antheil gehabt, nie eine Rolle gespielt hatten. So hatte sich von selbst der Vortrag des dramatischen Textes, die Schauspielkunst, in die Hände der Männer gespielt. Ebenso war auch die Beschränkung der Schauspieler auf eine bestimmte Zahl zwar nicht un-

Digitized by Google

mittelbar, aber doch mittelbar durch den öffentlichen Zweck der Tragödie bedingt und geboten. Die Tragödieen wurden, wie wir schon gesagt haben, im Wettkampfe aufgeführt. Diese Einrichtung machte aber die möglichste Gleichheit der Mittel nothwendig. Der Staat mußte, um gerecht zu sein und nicht den einen wettkämpfenden Dichter durch reichlichere Ausstattung vor dem andern zu bevorzugen und um den Preisrichtern eine bestimmte Entscheidung zu gestatten, gleichmäßige Mittel verwilligen und die Schauspielerzahl festsetzen, mit der jeder Dichter auszukommen gehalten war. Wenn nun Aeschylos und seine Zeitgenossen anfangs mit zwei, Sophokles dann und alle übrigen Tragiker mit drei Schauspielern ausreichten und ein vierter, vom Staate verwilligter Schauspieler nirgends erwähnt wird, so hat dies den ganz einfachen Grund, daß die Oekonomie der Dramen des Aeschylos und Sophokles eben nur zwei oder drei Schauspieler bei der einmal üblichen Rollenvertheilung bedurften, kurz in der jedem Dichter eigenthümlichen Dichtungsweise und in der großen Einfachheit der tragischen Poesie überhaupt; und wenn in späterer Zeit nicht ein vierter Schauspieler durch einen andern Tragiker eingeführt wurde, so wie Sophokles früher einen dritten dem zweiten hinzugefügt hatte, so unterblieb eine solche weitere Vermehrung jedenfalls darum, weil man dieselben Stoffe immer wieder behandelte *) und sich auch hinsichtlich der Technik und Oekonomie den Meistern der tragischen Kunst anschloß.

*) Um hier nur eine kurze Uebersicht der Stoffe zu geben, welche von den drei Meistern der tragischen Poesie gemeinsam behandelt worden sind, so trifft Euripides mit Aeschylos und Sophokles zugleich zusammen in der Iphigeneia, Elektra, im Ixion, Oedipus und Philoktetes; mit Aeschylos allein in Telephos, Hypsipyle, Phönissen und Herkliden; mit Sophokles hat er gemein Alexandros, Alkmäon, Danae, Polyidos, Phrixos, Andromeda, Oenomaos, Atreus, Ion, Hippolytos, Meleagros. Vergl. oben S. 53.

Digitized by Google

Diese drei Schauspieler, welche also die sämmtlichen Rollen eines Stücks zu übernehmen und durchzuführen hatten, heißen theils in Beziehung auf den Wettkampf, der auch zwischen den Schauspielern der einzelnen Dichter stattfand, theils in Beziehung auf die poetische Bedeutsamkeit und den Umfang der übernommenen Rollen Protagonist (πρωταγωνιστὴς, actor primarum partium), Deuteragonist (δευτεραγωνιστὴς, actor secundarum partium) und Tritagonist (τριταγωνιστὴς, actor tertiarum partium). Die Hauptrolle fiel dem Protagonisten zu. Dieser stellte die Leiden und die Lebensgeschicke der Hauptperson dar, in welchen der Grundgedanke des ganzen Drama am reichsten und bestimmtesten hervortrat. Ihm zunächst entwickelte der Deuteragonist diejenigen Gegensätze, welche den Charakter der Hauptfigur bedingten oder berichtigten; er übernahm die Rollen zweiten Ranges. Die poetische Bedeutung seiner Charaktere und seine mimische Gewandtheit möchte gegen den Protagonisten nicht eben sehr zurückstehen; doch war ihm ein geringerer Schwung der Darstellung geboten, so daß die Kraft seiner Stimme und seine höhern Gaben zu Gunsten der Hauptperson, die auch in der scenischen Darstellung im hellsten Lichte erscheinen sollte, etwas zurücktraten. In ähnlicher Weise war der Tritagonist dem zweiten Acteur untergeordnet. Dieser gab die kleinen, sich öfters ablösenden Rollen. K. F. Hermann hat neuerdings, ausgehend von dem Satze des Aristoteles, daß vor Aeschylos der Chor eigentlich Protagonist gewesen sei, wonach also der von Thespis jenem beigesellte Schauspieler nothwendig als Deuteragonist erscheint, die weitere Entwickelung der Sache so angenommen und dargestellt, „daß, als Aeschylus den zweiten Schauspieler hinzufügte, dieser nicht sowohl Deuteragonist geworden, sondern vielmehr als Protagonist an die Stelle des Chores getreten sei, und der Deuteragonist dagegen die successiven Nebenrollen

Digitized by Google

übernommen habe, die unter Thespis der einzig vorhandene Schauspieler dem Chore gegenüber gab, unter Sophokles endlich dieselben dem Tritagonisten zufielen, und der zwischen diesem und dem Protagonisten eingeschobene dritte Schauspieler insbesondere für die weiblichen Rollen bestimmt gewesen sei, die bei der größern Individualisirung der Charaktere, welche Sophokles auszeichnet, nicht ohne weiteres mit dem Darsteller männlicher Rollen zusammengeworfen werden durften." Als Protagonistenrolle darf man wohl im Allgemeinen diejenige ansehen, derentwegen alle übrigen vorhanden, für welche alle übrigen gedichtet sind. Welches Prinzip übrigens und welche Gesetze die Dichter bei der Rollenvertheilung befolgten, ist eben so unbekannt als es schwer ist, die Art der Vertheilung in den erhaltenen Tragödieen nach mehr als blosen Vermuthungen anzugeben. So viel dürfte aber feststehen, daß die Dichter möglichst darauf sahen, daß der Schauspieler einer bedeutenden Rolle derselben nicht durch Uebernahme kleinerer Zwischenrollen entfremdet und dieselbe Rolle von demselben Acteur gesprochen wurde; daß ferner die verschiedenen Rollen desselben Schauspielers in einer gewissen gegenseitigen Beziehung, ihrem Inhalte und ihrer Tendenz nach mit einander entweder im Einklange oder auch im Gegensatze standen. Man hat die Stellung der einzelnen Rolle und ihr Verhältniß zu den übrigen auf der Bühne sehr passend und anschaulich mit den Figuren in den Giebelfeldern griechischer Tempel verglichen. Die Hauptfigur, die größte, steht in der Mitte; die ihr zunächst stehenden sind weniger bedeutend und kleiner, und je weiter man von dem Mittelpunkte aus nach beiden Seiten hinschaut, desto niedriger, gebückter wird die Stellung der Figuren. So behauptet auch in den Tragödieen der Protagonist die Mitte, und wie er durch seine ganze poetische Bedeutsamkeit vor den übrigen hervorragt, so wird auch seine äußere Erscheinung

Digitized by Google

durch die Schauspielkunst hervorgehoben und seine Größe vermehrt. Und wie er meistens dem Stücke den Namen gibt, so geht auch von ihm Glanz und Leben aus; um ihn bewegt sich das ganze Drama *).

Bisweilen kam es aber auch vor, daß zu Aeschylos' Zeit nicht zwei, oder nach Einführung des dritten nicht drei Schauspieler ausreichten, um ein Drama vollständig in Scene zu setzen. Die Oekonomie desselben verlangte hier oder dort noch eine besondere Aushülfe. In einem solchen Falle fügte aber der Staat nicht den zwei Schauspielern noch einen dritten, oder den dreien noch einen vierten hinzu, sondern der Chorausstatter war gehalten, einen dritten oder vierten zu stellen, der dann eintrat und eine Nebenrolle übernahm, wo die gesetzlich bestimmte und verwilligte Zahl nicht genügte. Diese besondere Aushülfe nannte man ein παραχορήγημα, weil der Chorausstatter auch diese Personen außer dem Chore zu stellen und mit der nöthigen Garderobe zu versehen hatte. Von dem Gebrauche und der Anwendung dieser vierten Person sind in den uns erhaltenen Tragödieen nur wenige Spuren vorhanden, ein Beweis, daß sie nur selten mag vorgekommen sein. Neben den eigentlichen Schauspielern, die auf der Bühne zu reden und zu handeln hatten, erschien noch eine Anzahl stummer

*) Die Nachricht des Pollux (IV, 124.), daß der Protagonist aus der mittlern Thüre der Scenenwand, der Deuteragonist aus der rechten und aus der linken der Tritagonist auf die Bühne getreten sei, darf nicht so verstanden werden, daß man dieses Auftreten als Gesetz und stehende Regel anzusehen hat, von der man nie abgegangen sei. Es konnte dies natürlich nur da geschehen, wo der Inhalt des Stücks und die Rolle des Schauspielers es gestattete. Da aber ein Heros, ein König und Fürst in den Tragödieen wenigstens sehr häufig die Rolle des Protagonisten war, so wird die von Pollux beschriebene Weise auch sehr oft Statt gehabt haben.

Digitized by Google

Personen (κωφὰ πρόσωπα, κενὰ πρόσωπα). Könige und Helden treten immer von mehreren Dienern begleitet auf, so wie weibliche Personen mit weiblichem Gefolge. Dieses Gefolge hieß, je nachdem es aus männlichen oder weiblichen Dienern bestand, θεράποντες oder θεράπαιναι, und insofern sie Trabanten und bewaffnete Leute darstellten, δορυφόροι oder δορυφόρημα. Diese Dienerschaft, welche der Chorgeber gleichfalls stellte und kleidete, mag bisweilen sehr zahlreich und prächtig ausgestattet gewesen sein.

Da nun alle Rollen eines Stücks von zwei oder drei Schauspielern übernommen werden mußten, so war der griechische Tragiker genöthigt, den Plan seiner Dichtung so einzurichten, daß dem Schauspieler, welcher eine Rolle wechselte, auch die nöthige Zeit zum Umkleiden übrig bleib. Die zwischen den einzelnen Abschnitten des Drama eingelegten Chorgesänge gewährten in den meisten Fällen die hierzu erforderlichen Pausen. Doch kommt es vor, daß der eine oder andere Akteur selbst während der Darstellung als eine andere Person auftreten mußte. Ferner stand der griechische Dichter auch dadurch gegen den modernen in einem gewissen Nachtheile, daß die Zuschauer sich nicht so leicht, wie es jetzt durch die Theaterzettel geschieht, über die auftretenden Personen orientiren konnten. Der Dichter war daher auch bedacht, die kommenden Personen durch eine geschickte Nennung ihres Namens und Bezeichnung ihres Zweckes gleich bei ihrem Auftreten den Zuschauern kenntlich zu machen. Deshalb jene Eigenthümlichkeit der griechischen Tragödie, daß der äußere Verlauf der Handlung beinahe Schritt für Schritt beschrieben und erwähnt wird. Es tritt selten Jemand auf, der nicht vorher entweder vom Chore oder von den auf der Bühne befindlichen Personen angekündigt und genannt wird; es geht selten Jemand ab, ohne daß es vorher von ihm selbst oder von Anderen gesagt wird. Der Chor be-

Digitized by Google

ginnt gewöhnlich seine Lieder und Tänze nach einer besonders vorhergegangenen Aufforderung; wie die Personen der Bühne einander gegenübertreten, ob friedlich oder feindlich, ob sie sich umarmen oder von einander wegwenden, ob sie den Ausdruck der Freude oder des Schmerzes an sich tragen: dies Alles deutet der Dichter an und beschreibt es oft mit großer Ausführlichkeit. Doch ist hier zu beachten, daß die Athener mit ihrer Mythologie, welcher die Tragödieen und Satyrdramen entlehnt waren, hinlängliche Bekanntschaft hatten, um auch hierin einen Anhaltepunkt für die Erkennung der handelnden Personen zu finden. Dazu kam noch ein bestimmter, feststehender Typus des theatralischen Kostüms, wonach sie mit Leichtigkeit die einzelnen Figuren und ihre Bedeutung von einander unterscheiden konnten.

Das in der That merkwürdige und fremdartige Kostüm, welches einmal festgestellt unverändert beibehalten wurde, steht im engen Zusammenhange mit der religiösen Bedeutung des gesammten tragischen Spieles. Der eigenthümliche Zuschnitt und das muntere Colorit machten die tragische Garderobe mehr zu dionysischen Festkleidern als zu Theatergewändern. Daß aber Aeschylos, von dem dieselbe in ihren Hauptstücken herrühren soll, bei Bekleidung seiner Schauspieler den religiösen Ursprung und Zweck der Tragödie vor Augen gehabt hat, geht aus der Nachricht hervor, daß auch bei andern gottesdienstlichen Handlungen und Prozessionen dieses Kostüm nachgeahmt und angewendet worden sei. Aeschylos würde der Tragödie gewiß eine ganz andere Garderobe gegeben haben, wenn er nicht von dem leitenden Gedanken ausgegangen wäre: die Tragödie ist ein Mittel der Verehrung der Götter. Für diese Ansicht und Behauptung spricht auch der heftige Tadel und bittere Spott, womit Aristophanes den Euripides öfters verfolgt hat, der Helden nicht allein in jammervoller Lage, sondern auch in schmutziger, zerrissener und bettelhafter Kleidung

Digitized by Google

zum Aerger aller biderben Athenäer auf die Bühne stellte und so die Idealität der Tragödie selbst in der äußern Darstellung aufgab und vernichtete. In den Acharnern hat der Komiker die ganze tragische Lumpenkammer des Euripides aufgethan und dem Gelächter des Publikum Preis gegeben.

Um von der Bekleidung der tragischen Schauspieler noch einige Einzelheiten anzuführen, so bestand dieselbe für Männer von höherem Range aus einem bunten gewirkten Leibrock mit Aermeln, bei ältern Personen wahrscheinlich bis auf die Füße (χιτὼν ποδήρης), bei jüngern bis an die Kniee reichend. Als Ueberwurf diente ein grünfarbiger Talar oder ein langer, gleichfalls bis auf die Füße herabgehender Fürstenmantel (σύρμα, palla), kostbar durch Purpur und goldenen Saum. Nicht regierende hohe Personen trugen einen kürzern rothen, goldgestickten Mantel und als theilweise Bedeckung desselben einen reichgestickten, hochsitzenden Gurt (μασχαλιστήρ). Wahrsager hatten über dem Leibrocke ein aus wollenen Fäden bestehendes netzartiges Gewand. Ueber den Leibrock wurde noch eine Brustbedeckung, eine Art Wams (κόλπωμα) gezogen. So traten mächtige und kriegerische Könige, Atreus, Agamemnon und andere auf. Dionysos erschien in einem purpurnen Leibrocke, der nachlässig an einem bunten Achselbande hing, über welchen ein dünnes, durchsichtiges, safranfarbiges Florkleid gezogen war, und mit dem Thyrsosstabe in der Hand. Selbst Herakles war nicht der athletische Heros, der die Löwenhaut über den kräftigen Bau seiner Glieder geworfen hat; auch ihn umhüllte jene bunte langschleppende Theatertracht. Die Kleidung einer Königin war ein purpurnes Schleppkleid und ein weißes Armtuch, in der Trauer aber ein schwarzes Schleppkleid und ein blauer oder dunkelgelber Umwurf. Unglückliche, besonders Flüchtlinge, waren mit schmutzigweißen, dunkelgrauen, schwarzen, dunkelgelben oder bläulichen Kleidern angethan.

Digitized by Google

Dazu kamen noch Schwerter, Scepter, Lanzen, Bogen, Köcher, Heroldsstäbe, Keulen, Dolche, deren Spitze in den Griff zurückging, und andere der Ausstattung tragischer Helden und Personen nothwendige und angemessene Gegenstände. Allerlei Felle von Hirschen, Ziegen und Böcken, rauhe und faserige Unterkleider werden als Tracht der Satyrn und Silene aufgezählt. Ferner wurde die Gestalt der tragischen Schauspieler durch den Kothurn (κόθορνος), eine Art Schnürstiefeln mit hohen Sohlen und noch höhern Absätzen, der ein langsames Schreiten unter starkem Schall zur Folge hatte, durch einen Haaraufsatz oder Toupet (ὄγκος) nach Alter und Rollen verschieden und besonders abgestuft, bedeutend erhöht, durch reiches Wattiren und Auspolstern und durch eine Art Handschuhe (χειρίδες) an Brust und Gliedern in entsprechender Weise verstärkt und verlängert. So stieg das Riesenmaß der Leiber hoch über menschliches hinaus. Endlich gehört zum stehenden Kostüm der Tragödie noch die Maske, die unsern heutigen Begriffen von Schauspielkunst so wenig zusagen will und so widernatürlich erscheint. Ihr Sinn und Ursprung geht ebenfalls auf die dionysische Festlust zurück. An jenen Festen, welche die heiter erregte Volksmenge zu Ehren des Weingottes veranstaltete, färbte man zuerst das Gesicht mit Weinhefen, später in vorgeschrittener Zeit, als man bereits dramatische Zwischenspiele versuchte, etwas kunstgerechter mit Mennig, oder bedeckte die Wangen mit Blättern und Masken von Baumrinde. Endlich führte das dramatische Bedürfniß und die immer weiter fortschreitende Kunst zur Erfindung und charakteristischen Bemalung linnener Masken. So waren diese aus dem Wesen und der Natur der Dionysosfeste recht eigentlich hervorgegangen; waren stets bei ihrer Feier benutzt und gebraucht worden und durften als ein besonderes Merkmal dieser Feier der Tragödie schon aus diesem Grunde nicht entzogen werden. Freilich entbehrte bei diesem beständigen Gebrauch der Maske die

Digitized by Google

Schauspielkunst den feinen Ausdruck des Gefühls und das lebendige, beredtsame Mienenspiel, welches in unsern Tagen von dem Bühnenkünstler gefordert wird; allein wenn man den großen Raum der griechischen Theater berücksichtigt, welcher den vielen Tausenden der versammelten Zuschauer nur ein vernehmliches Hören, nicht ein deutliches Schauen gestattete, so überzeugt man sich, daß die Maske der mimischen Kunst und ihrer Ausbildung keinen Schaden und Nachtheil gebracht hat. Man hat ferner noch behauptet, daß sie der Darstellung auch darum weniger hinderlich gewesen sei, weil auf der griechischen Bühne nur die Klassen des Alters,. des Geschlechts, der bürgerlichen Gesellschaft, aber keine besondern Individuen erschienen. O. Müller sagt hierüber: „Das Unnatürliche, das in der Gleichmäßigkeit der Gesichtszüge bei den verschiedenen Handlungen in einer Tragödie für unsern Geschmack liegt, hat in der alten Tragödie viel weniger zu bedeuten, in welcher die Hauptpersonen, von gewissen Bestrebungen und Gefühlen einmal mächtig ergriffen, durch das ganze Stück in einer gewissen habituell gewordenen Grundstimmung erscheinen. Man kann sich gewiß einen Orest des Aeschylos, einen Aias bei Sophokles, die Medea des Euripides wohl durch die ganze Tragödie mit denselben Mienen denken, aber schwerlich einen Hamlet oder Tasso. Indessen konnten auch zwischen den verschiedenen Akten die Masken so gewechselt werden, daß die nöthigen Veränderungen bewerkstelligt wurden; so kommt offenbar der König Oedipus bei Sophokles, nachdem er sein Unglück erkannt und an sich selbst die blutige Strafe vollzogen, mit einer andern Maske heraus, als der seines Glücks und seiner Tugend allzugewisse Herrscher getragen hatte.“ Es ist allerdings richtig, daß die Annahme einer andern Maske für manche Scenen leicht ausführbar war; auch gebe ich gern zu, daß eine und dieselbe Maske durch das ganze Drama hindurch unverändert beibehalten bei der größern Allgemeinheit der Charaktere in vielen

Digitized by Google

Fällen wenig oder gar nicht störend gewesen sein mag. Doch möchte ich bezweifeln, daß wir uns einen Hämon, einen Polyneikes und viele andere Rollen, welche in derselben Scene von natürlicher Ruhe zu schrankenloser Leidenschaftlichkeit übergehen, mit dem unveränderlichen Ausdrucke des Gesichts, Bildsäulen gleich, wirklich vorstellen können. Ich möchte vielmehr behaupten, daß wir das in unsern Tagen nicht können. Unsere ganze Individualität, unsere Anschauungsweise und unser Geschmack, Dinge, deren wir uns einmal nicht entäußern können, lassen dies nicht zu.

Aus allen diesen Andeutungen erhellt, daß das Kostüm der Tragödie, entstanden unter dem Einflusse des bacchischen Festgepränges, welches sich im üppigen und phantastischen Farbenspiel an Trachten gefiel, von Einfachheit und Natürlichkeit an sich zwar weit entfernt, in scenischer Hinsicht aber vollkommen geeignet war, die Hoheit und Pracht der Charaktere auch äußerlich vor die Sinne zu stellen und zugleich den Eindruck einer ungemeinen, idealen Welt hervorzurufen. Auch gebot und rechtfertigte die Größe der Theater und die weite Entfernung der Zuschauer von dem Proscenium gewissermaßen jene Vergrößerungsmittel, welche die Figur der Schauspieler über das gewöhnliche menschliche Maß erhoben. Es konnte aber nicht fehlen, daß diese seltsame, schwerfällige Theatertracht, die bisweilen sogar den Anblick eines gespenstigen Wesens geben mochte, auch wiederum auf die Einrichtung und Technik der Tragödie einigen Einfluß ausübte. Sie war nämlich, wie man leicht einsieht, wohl zu feierlichen Zügen, plastischen Stellungen und Gruppirungen geeignet und passend für würdevollen, gemessenen, nachdrücklichen Redevortrag, aber nicht für leidenschaftliche, gewaltsame Handlungen. Zweikämpfe, Schlachten, Ermordungen und andere Handlungen der Art würden auf der Bühne von den Schauspielern vorgenommen und ausgeführt ein seltsames, ja lächerliches Schau-

Digitized by Google

spiel gegeben haben. Daher auch aus diesem Grunde solche Vorgänge und Ereignisse nur erzählt werden*).

Ob die Masken, wie die Alten angeben, geeignet waren, die Stimme der Schauspieler zu verstärken, soll hier nicht weiter untersucht werden. So viel ist gewiß, daß ihre Stimme eben so wohl Kraft und Umfang, um das geräumige Theater nach allen Seiten hin auszufüllen, als auch einen hohen Grad von Geschmeidigkeit besitzen mußte, deren sie unter Anderem zur Ausführung weiblicher Rollen bedurften. Beides erforderte eben so viel Naturanlage als Uebung. Der griechische Schauspieler mußte in Musik, Gesang und richtiger Deklamation eine gute Vorbildung haben, ehe er daran denken durfte, mit Erfolg die Bühne zu betreten. Auf Deutlichkeit und Richtigkeit des ganzen Vortrags, insbesondere der Deklamation wurde sehr gesehen, und hierauf verwendeten sie auch vieles Studium. Dies ergibt sich aus allen Nachrichten und Andeutungen über ihre künstlerische Disciplin und Schulzeit, und aus der Thatsache, daß Redner, wie Demosthenes, bei Schauspielern in die Schule gingen. Wie empfindlich das athenische Publikum selbst für kleine Verstöße in der Aussprache war, zeigt das Beispiel des Hegelochos, der in einem euripideischen Verse durch ein Einhalten der Stimme den Schein erregte, als ob er einen Apostroph bezeichnen wollte, und wegen des daraus entstandenen Doppelsinnes von den Komikern arg gespöttelt wurde. Ferner bedurften sie eine nicht gewöhnliche Kraft und Treue des Gedächtnisses, welche sie in vollkommenen Besitz der tragischen Literatur setzte und in späterer Zeit selbst den Dichterwerken gefährlich machte. Bernhardy bemerkt hierüber sehr richtig: „Da sie über eine Menge gediegener oder gefälliger Sentenzen, über eine Fülle der Phraseologie und ähnliche Wendungen jeder Stilart geboten, da sie bald auch die Fähig-

---

*) Vergl. oben S. 69.

keit nachzudichten erwarben und mit Leichtigkeit die gangbarsten Themen variirten: so schlichen unwillkürlich viele Interpolationen der Schauspieler in die Dramen, durch Reminiscenzen aus andern Stücken oder Tragikern, durch pathetische Veränderungen und Zugaben, besonders in einem durch Manier so zugänglichen und verführerischen Dichter wie Euripides; ihr Einfluß auf Umgestaltung oder Zersetzung ganzer Partieen mag den alten Andeutungen zufolge tiefer gegangen sein als jetzt sich nachweisen läßt. Diese Macht über den Text, welchen sie fast unverwehrt durch Zurichten, Einschiebsel und Verschönerungen angreifen durften, bewog den Redner Lykurg, durch ein Gesetz zu verfügen, daß niemand die Tragödieen der drei großen Meister anders als nach einem Exemplare derselben, welches vom Staatssekretär revidirt und im Staatsarchiv bewahrt wurde, spielen solle. Doch ohne dauerhaften Erfolg: in Aristoteles' Zeit hatten die Schauspieler bald mehr als die Dichter zu bedeuten, sie entschieden über das Loos der letzteren und wählten die durch Höhe des Pathos ergiebigsten Dramen, sie bewirkten zuletzt, daß Sophokles und Euripides vor allen sich auf der Bühne erhielten."

In der frühern Zeit traten die Tragiker selbst in ihren Stücken auf. Vor Aeschylos also brauchte man keine besondern Schauspieler, und dieser hatte anfangs nur einen, später, als er den dritten des Sophokles angenommen hatte, nur zwei nöthig. Der Dichter wählte sich dieselben aus seinen Mitbürgern, die Staatskasse unterhielt sie während der Uebungszeit und stattete sie mit allem Nöthigen aus. Mit Sophokles aber, der noch einigemal in seinen Stücken gespielt haben soll, hörte diese Sitte auf. Die Dichter erhielten nun zur Aufführung ihrer Stücke drei Schauspieler, die durchs Loos gewählt wurden, denn es gab damals schon viele, welche auf der Bühne auftreten wollten. Derjenige nun, welcher bei der Aufführung gefallen und den Preis davon getragen hatte,

Digitized by Google

wurde künftig ohne Prüfung angenommen. Denn sie wurden vorher geprüft, ob sie die erforderlichen Talente, namentlich die nöthige Stärke der Stimme besäßen. Da also ein Schauspieler, welcher gefiel, keine zweite Vorprüfung zu bestehen hatte, sondern ohne weiteres von den Dichtern zur Aufführung ihrer Stücke gewählt werden konnte, da man ferner überhaupt nur wenig Schauspieler zur Darstellung bedurfte, so folgte von selbst, daß die einzelnen Dichter meist ihre bestimmten Hauptschauspieler hatten, denen sie die ersten und vorzüglichsten Rollen in ihren Tragödieen zutheilten, auch wohl auf deren Eigenthümlichkeiten und besondere Talente bei der Ausarbeitung ihrer Werke einige Rücksicht nahmen.

§. 28.
Schlußbetrachtung.

Werfen wir zuletzt noch einen Rückblick auf die gesammte tragische Kunst der Hellenen, sowohl auf das Dichterwerk als auch auf dessen scenische Darstellung, so gleicht die Tragödie in ihrer Entstehung und Ausbildung dem Keimen, Wachsen und Blühen organischer Naturerzeugnisse. Wie das schwache Reis einem unbedeutenden Fruchtkerne entkeimt, in stetiger, sich selbst gleichbleibender Entwickelung nach und nach zum kräftigen Baume erstarkt, dessen grün belaubte, vielverzweigte Aeste mit duftenden Blüthen oder prangenden Früchten geziert den Beschauer mit Freude und Bewunderung erfüllen: eben so erwuchs aus unscheinbaren Anfängen, die innern Kräfte und Anlagen mehr und mehr entwickelnd, die hergebrachten Formen aber treu bewahrend die attische Tragödie zu der hohen und würdigen Gestalt, in der sie uns als die schönste Schöpfung hellenischer Kunst in Sophokles' Werken entgegentritt. Wie sich aber die Pflanzenwelt dem Einflusse des Bodens, aus dem sie hervorsprießt, nie zu entziehen vermag, wie gerade des Bodens Beschaffenheit das Wachsthum und die Entwicke-

Digitized by Google

lung seiner Erzeugnisse wesentlich zu bedingen und zu bestimmen pflegt: eben so übt auch der Boden, dem die Erzeugnisse der Kunst entsteigen, auf Geist und Form derselben seine Macht und seinen Einfluß aus. Der Grund und Boden nun, aus dem die Tragödie hervorging, in dem sie wurzelte, aus dem sie für ihre gesammte Ausbildung und Vollendung Nahrung zog, dem sie fort und fort angehörend zur schönsten Zierde diente, wie der Blüthenbaum einem anmuthigen Garten: dieser Boden war die Feier und Verherrlichung der Dionysosfeste. Daher der große Unterschied zwischen der antiken und modernen Tragödie. A. W. v. Schlegel sagt nicht mit Unrecht: „Das Pantheon in Rom ist nicht verschiedener von der Westmünster-Abtei oder der St. Stephanskirche in Wien als der Bau einer Tragödie des Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespeare.“ Daher ferner der große Unterschied zwischen der antiken und modernen Schauspielkunst. Das Streben und Ziel der heutigen Kunst, Illusion bei den Zuschauern hervorzubringen, lag der attischen Bühne durchaus fern. Der griechische Tragöde war nur darauf bedacht, seiner Darstellung eine ruhige gemessene Haltung, ein feierliches, ehrwürdiges Ansehen, kurz den Charakter einer religiösen Feier zu geben. Denn

„Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene:
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zu Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.“

Digitized by Google

Neue Bücher aus dem Verlage von Friedrich Mauke in Jena. Durch jede Buchhandlung des In- und Auslandes zu beziehen:

Darstellung
des
Erziehungswesens
im Zusammenhange mit der allgemeinen Culturgeschichte.
Von
Dr. E. Anhalt.
8. geh. Preis 18 Ngr.

Die Universität.
Ueberblick ihrer Geschichte
und
Darstellung ihrer gegenwärtigen Aufgabe.
Von
Dr. E. Anhalt.
8. geh. Preis 11 1/4 Ngr.

EURIPIDIS
FABULAE SELECTAE.
RECOGNOVIT
ET IN USUM SCHOLARUM EDIDIT
AUGUSTUS WITZSCHEL.

Vol. I. Hippolytum continens.
Vol. II. Iphigeniam in Tauris continens.
Vol. III. Alcestin continens.

kl. 8. geh. Preis pro Bändchen 12 Ngr.

Digitized by Google

Ferner ist erschienen:

Lateinisch-deutsche und deutsch-lateinische

Uebersetzungsbeispiele

aus klassischen Schriftstellern.

Zur gründlichen Einübung der Formenlehre und zur Vorbereitung auf die Syntax nach Putsche's lateinischer Grammatik

zusammengestellt

und mit einem Auszuge aus der Formenlehre derselben Grammatik versehen

von

Julius Albert Dünnebier.

gr. 8. geh. Preis circa 10 Ngr.

Die Volksschule

und ihre Nebenanstalten.

Von

Dr. E. Anhalt.

8. geh. Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Künftig erscheint:

Lateinische Grammatik

für

das Bedürfniß der höheren Classen

auf der Grundlage der kleineren Grammatik für untere und mittlere Gymnasialclassen

zum Behufe

eines stufenweise fortschreitenden Lehrganges

erweitert

und mit einer reichen Auswahl classischer Beispiele versehen

von

Dr. Carl Eduard Putsche,

Professor am Großherzogl. Gymnasium zu Weimar.

gr. 8. 36 Bogen. Preis circa $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google